



# *Tejuelo*

(Revista de Didáctica de  
la Lengua y la Literatura)  
Año IV (enero de 2011)

Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0, que le permite copiar y comunicar públicamente la obra y crear obras derivadas siempre y cuando reconozca el crédito del autor, no haga uso comercial de la obra y divulgue cualquier obra derivada bajo los términos de una licencia idéntica a esta.

Dispone del texto legal completo en la siguiente dirección:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>



Autoría-Atribución: Deberá respetarse la autoría del texto y de su traducción. El nombre del autor/a y del traductor/a deberá aparecer reflejado en todo caso. No Derivados: No se puede alterar, transformar, modificar o reconstruir este texto.

Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2011.

Texto, los autores.

Edita: JUNTA DE EXTREMADURA.

Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología.

*CPR de Trujillo.*

*IES Gonzalo Torrente Ballester.*

Trujillo-Miajadas. 2011.

Editor y Coordinador: José Soto Vázquez.

CDU: 821.134.2:37.02

141 páginas.

ISSN: 1988-8430

URL:

<http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/vinculos/espanol/revisita10.htm>

## **Equipo de este número:**

### **Editor:**

Dr. D. José Soto Vázquez (Universidad de Extremadura).

### **Consejo de Redacción:**

D. Manuel Rodas Llanos (IES. G. T. Ballester).  
D<sup>a</sup> Inmaculada Sánchez Leandro (IES. G. T. Ballester).  
D. Eduardo Pérez-García Ortega (IES. G. T. Ballester).  
D. José Miguel Carbajo Cascón (IES. G. T. Ballester).  
D. Juan Luis García Sánchez (IES. G. T. Ballester).  
D<sup>a</sup>. María Eulalia Montero García (IESO Cerro Pedro Gómez)  
D. Juan Manuel Balsera Fernández (IES Gonzalo Torrente Ballester)

### **Consejo Asesor:**

Dr. D. Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura).  
Dr. D. Francisco Javier Grande Quejigo (Universidad de Extremadura).  
Dr. D. Enrique Barcia Mendo (Universidad de Extremadura).  
Dra. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Rosa Luengo González (Universidad de Extremadura).  
Dr. D. José Roso Díaz (Universidad de Extremadura).  
Dr. D. Joaquín Villalba Álvarez (Universidad de Extremadura).  
Dr. D. Ramón Pérez Parejo (Universidad de Extremadura).  
D<sup>a</sup> Malén Álvarez Franco (Universidad de Extremadura).

### **Consejo de Supervisión Externo:**

Dr. D. Antonio Mendoza Fillola (Universitat de Barcelona).  
Dr. D. Juan Antonio Garrido Ardila (University of Edinburgh).  
Dr. D. José Luis Losada Palenzuela (Universidad de Wroclaw).

### **Consejo Corrector:**

D<sup>a</sup> Rosa Macarro Asensio (Universidad de Extremadura).

# E ditorial

Esta edición especial de la revista *Tejuelo* está dedicada a la escritora mallorquina Carme Riera, cuya trayectoria literaria y académica ha servido de inspiración a la crítica literaria contemporánea tanto española como americana. La colección de ensayos que presentamos a continuación surge gracias a una Conferencia en honor a esta escritora realizada los días 19 y 20 de marzo de 2010 en Catholic University of America, Washington DC. Este evento ha ofrecido una excelente oportunidad para que académicos de universidades españolas y americanas, al igual que el público en general, puedan establecer nuevos debates e intercambiar ideas en torno a la obra de Riera.

Carme Riera nace en Palma de Mallorca en 1948, recibió su doctorado en Filología Hispánica por la Universitat Autònoma de Barcelona y se especializó en la literatura del Siglo de Oro. Actualmente es catedrática de literatura española en esta universidad. Es narradora, guionista, filóloga y profesora universitaria y se la considera una de las voces más destacadas de los últimos años. Sus estudios de crítica literaria se relacionan principalmente con la poesía española del siglo XX y con la literatura escrita por mujeres. Su libro *La Escuela de Barcelona* (1988), basado en su tesis doctoral, le ha valido el Premio Anagrama de Ensayo. Sus obras literarias se destacan por la variedad de estilos y originalidad y gran parte de ellas han sido traducidas del catalán al español y a otras lenguas como el checo, alemán, inglés, portugués, griego y ruso. Por la calidad de su pluma se le ha otorgado premios tan importantes como el Prudenci Bertrana en 1980 por su novela *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) y el Ramon Llull en 1989 por *Joc de miralls* (1989). Entre 1994 y 1995 recibe los premios Josep Pla, Joan Crexells, Lletra d'Or, Elio Vittorini y el Premio Nacional de Narrativa por *Dins el darrer blau* (1994); y en el año 2003 ha recibido el premio Sant Jordi por *La meitat de l'ànima* (2003). Tiene más de 23 obras publicadas y ha contribuido a la academia con más de 100 artículos literarios. Carme Riera fue nombrada en Baleares "Escritora del año 2010".

En esta selección de ensayos están presentes académicos españoles y norteamericanos. Los trabajos están escritos en español e inglés y la mayoría de ellos conservan las citas originales en catalán. La diversidad de obras y temas analizados, al igual que la variedad de universidades presentes en esta colección refuerza el amplio interés académico que generan las publicaciones de esta escritora.

Por motivos de organización hemos distribuido los diversos ensayos en tres grupos temáticos por los que giran muchas de las obras de Carme Riera: espacios lingüísticos y culturales; espacios públicos y privados; y espacios históricos y personales.

En el primer grupo, espacios lingüísticos y culturales, Luisa Cotoner repasa las técnicas y procedimientos estilísticos que Carme Riera utiliza al traducir sus propias obras desde el original catalán al castellano. Cotoner explica, con una serie de ejemplos, los motivos y resultados de las adaptaciones que realiza la escritora en sus autotraducciones, modificando el texto original con la intención de causar un mismo efecto estético que en la edición original en un nuevo público lector en lengua castellana. El ensayo de Gemma Delicado Puerto y su entrevista a la escritora analizan la dificultad que tienen los españoles al aprender el idioma inglés, tema predominante en la novela de Riera *El viaje del inglés* (2006). El ensayo y la entrevista se complementan mutuamente; el primero se apoya en la novela mencionada para presentar una explicación de las falencias en la enseñanza del idioma inglés en el sistema educativo español, y el segundo ofrece al lector un acceso directo a las experiencias personales de la autora al intentar aprender la lengua, sus viajes a los Estados Unidos y cómo éstos han influenciado su escritura.

En el segundo grupo, espacios públicos y privados, Magdalena Coll Carbonell y Novia Pagone presentan dos visiones del diario epistolar *Temps d'una espera*. Dialogando con las teorías de Maurice Blanchot y Mikhail Bakhtin, Coll Carbonell reflexiona sobre el espacio corporal y el espacio textual reivindicando la maternidad como lugar de creación y vía de liberación para la mujer. Pagone, por otro lado, presenta el lado público de un diario autobiográfico demostrando cómo al exponer públicamente experiencias tan íntimas y personales relacionadas con la maternidad, Riera reflexiona, cuestiona y presenta una crítica social a la actual situación de la mujer. En el tercer ensayo, Sergi Rivero explora la novela *Joc de Miralls*, ofreciéndonos un estudio comprensivo sobre el tratamiento que Riera otorga a la identidad en esta novela. En su análisis, Rivero revela el carácter fragmentario y multifacético de la identidad, su naturaleza inalcanzable y la imposibilidad de capturar su esencia, explicando los mecanismos que ayudan a difuminar la verdadera personalidad de los personajes en la obra.

En el último grupo, dedicado a espacios históricos y personales, Kathleen McNerney compara la novela de Carme Riera *Cap al cel obert* con la *L'herència de Cuba*, de Margarida Aritzeta. Ambas novelas evocan las historias de multitud de emigrantes catalano-parlantes que llegaron a Cuba en busca de sus esposos, aquellos con los que se habían casado por poderes (*poders*) justo antes de realizar el largo viaje. Con el análisis de estas dos novelas es posible visualizar, de manera conjunta y a grandes rasgos, unos cien años de historia cubana y poner en relieve los sucesos por los que debieron pasar estas mujeres. Cerramos este número especial de Tejuelo con dos ensayos que reflexionan sobre una misma novela de Riera, *La meitat de l'ànima*, pero que lo hacen desde dos perspectivas muy diferentes. El ensayo de Mario Santana construye su análisis centrándose en el especial interés expresado por la novela española contemporánea de recuperar y transmitir la memoria colectiva del pasado reciente. Al comparar en su estudio *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1978), y *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera (2004), Santana identifica algunos de los rasgos más característicos de la novela de la memoria histórica, al mismo tiempo que destaca cómo funciona este tipo de producción literaria “como proyecto colectivo y ciudadano”. Finalmente Sandra Schumm se centra en la importancia

del reconocimiento de las mujeres en la memoria histórica. Basándose en el texto de Amber Jacobs, *On Matricida*, Schumm relaciona el menosprecio por la madre en algunos mitos griegos con las experiencias vividas por la protagonista de *La meitat de l'ànima*.

Concluimos esta introducción con nuestro más sincero agradecimiento a Carme Riera, ya que su producción artística ha inspirado la creación de este número especial. Gracias a la generosidad con la que nos ha brindado su tiempo en la Conferencia en Catholic University of America, este evento contó con anécdotas personales y comentarios críticos invaluable que enriquecieron nuestra visión de cada uno de los textos analizados. Su posición como académica, además de escritora, estableció un agradable sentimiento de empatía entre los participantes del evento, incrementando la experiencia con anécdotas y comentarios que detallan varios aspectos de la creación artística de cada una de sus obras. El profundo respeto que Carme Riera demuestra por su público lector y sus críticos, al igual que su excelente sentido del humor, sirvieron para impulsar la discusión de ideas, aclarar dudas y generar nuevos debates. Quiero ofrecer también mis más sinceros agradecimientos a los diversos colegas que con tanta generosidad han dedicado tiempo y trabajo en la escritura de los ensayos para este número especial de la revista. A José Soto y al comité editorial de la Revista Tejuelo, por su apoyo y paciencia en la edición de esta colección de ensayos. Nuestra intención primera fue ofrecer diversos ángulos temáticos, al igual que el análisis de una variedad de obras de la autora, y esperamos que esta breve introducción y la forma en que el contenido de este volumen ha sido estructurado sirva de guía a los lectores interesados en la diversidad de la obra de esta formidable escritora.

**Rafaela Fiore Urizar**

Catholic University of America  
Washington, agosto de 2010



## **I. Artículos**

# **1.- Espacios lingüísticos y culturales**

## *Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera*

### *Cultural variation, techniques and stylistic procedures used by Carme Riera to Spanish self-translation<sup>1</sup>*

**Luisa Cotoner Cerdó**

Universitat de Vic

Recibido el 20 de marzo de 2010

Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** El propósito de este artículo es hacer un repaso de las técnicas y procedimientos estilísticos que la escritora Carme Riera utiliza al traspasar sus propias obras desde el original catalán al castellano. La intención de causar un mismo efecto estético en un nuevo público lector en lengua castellana hace que la autora se sienta absolutamente libre para modificar, adaptar, modular, ampliar o suprimir el texto original. Riera considera sus traducciones solo como ejercicio de recreación. Desde esa perspectiva, sus recreaciones consiguen seducir también al público lector hispano, al tiempo que reflejan una de las características esenciales de su obra: la visión poliédrica de la realidad, ya que sus autotraducciones guardan una estrecha correspondencia con la pluralidad de cosmovisiones inherente a la diversidad de lenguas. Sus procedimientos pueden ser a veces discutibles, pero el resultado final desemboca en una nueva y enriquecedora mirada.

**Palabras claves:** Autotraducción. Carme Riera. Literatura catalana. Variación cultural. Ironía.

**Summary:** The purpose of this article is to survey the techniques and stylistic procedures used by the writer Carme Riera to transfer her own work from the original Catalan to Spanish. The process of seeking to create the same aesthetic impact on a new Spanish readership has the effect of liberating the author, enabling her to modify, adapt, vary, enlarge or omit passages of the original text. Riera considers translation only as an exercise in recreation. As a product of this perspective, her recreations are not only successful in captivating a Spanish readership but also reflect one of the essential characteristics of her work: a multifaceted vision of reality, since her self-translations are a close parallel to the multiplicity of world views inherent in the diversity of languages. Her procedures may at times be questionable, but they lead to a new and enriching final standpoint.

**Key words:** Self-translation. Carme Riera. Catalan literature. Cultural variation. Irony.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha llevado a cabo en el marco del Grupo de investigación consolidado: «Estudios de género: traducción, literatura, historia y comunicación» de la Universitat de Vic (AGAUR SGR 833; 2009-2013).

**E**n el ámbito de la España de las Autonomías, son muchos los escritores gallegos —Álvaro Cunqueiro a la cabeza—, vascos —Bernardo Atxaga es un ejemplo paradigmático— o catalanes —en este caso la lista es casi interminable— que han optado por trasladar, en mayor o menor medida, su propia obra al castellano (SANTOYO, 2002: 2005). Por otra parte, es obvio afirmar que el escritor que opta por la autotraducción no sólo domina la lengua en la que escribe y la lengua de llegada, sino que, normalmente, siente esa segunda lengua como algo tan cercano a su persona que no puede consentir que otro u otra se inmiscuyan en lo que considera una nueva recreación de su obra, paradójicamente, la misma y distinta. Aunque también puede darse el caso de que un autor o autora se vea empujado a autotraducirse obligado por unas circunstancias concretas y alejadas de esa especie de celo creador al que acabo de referirme. De cualquier modo, el resultado final casi siempre deja entrever si el punto de partida ha sido la libérrima voluntad de quien creó el original o si la traducción ha estado condicionada por factores externos ajenos a aquella.

En el caso que nos ocupa, debo comenzar por advertir que Carme Riera no cree en la traducción; considera que *siempre supone una carencia* (RIERA, 2002: 11), aunque la acepta de buen grado como un deseable y bienvenido mal menor para poder llegar a lectores que no entiendan el original<sup>2</sup>. Ya sostenía Walter Benjamin, en su célebre ensayo “La tarea del traductor” (BENJAMIN, 1994: 285-296), que la traducción, a diferencia de las obras originales, es el único arte que se realiza pensando en los destinatarios, y que eso constituye la diferencia de categoría entre original y traducción. Desde otra perspectiva, la propia Riera ha declarado en múltiples ocasiones que la literatura es un ejercicio de seducción por parte de quien escribe para lograr que quien lee entre en el juego de espejos y reflejos, simulacros y enmascaramientos que es la escritura. Y la escritura está hecha de palabras.

En efecto, el primer foco de atracción para quien se asoma a la obra de Riera es el cuidadoso manejo de la lengua catalana, impregnada de variantes mallorquinas, la riqueza y precisión de su vocabulario, la musicalidad de la sintaxis, la aparente espontaneidad con que pone en boca de sus personajes el registro coloquial, o los guiños intertextuales con que interpela a clásicos y modernos insertándolos en su propio discurso, y eso constituye el denominador común en que se sustenta toda aquella.

---

<sup>2</sup> De hecho, sus novelas y relatos han sido traducidos a múltiples lenguas, griego, alemán, italiano, inglés, rumano, ruso, esloveno, holandés, portugués, francés, turco, noruego y, naturalmente, al castellano [véase Apéndice 1], ya sean en versiones completas ya sean narraciones sueltas o fragmentos, publicados en antologías o revistas. Cabe señalar también que, salvo algunas excepciones, es la propia autora quien autotraduce sus obras al castellano [véase Apéndice 2].

Declara la autora mallorquina:

*Entiendo la literatura, y concretamente la novela, que es mi campo, como la creación de un mundo autónomo mediante la manipulación lingüística y me parece imposible reproducir dicha manipulación. [...] Trasvasar a otro idioma la musicalidad, la ductilidad fónica de ciertas palabras escogidas y sopesadas para que, colocadas la una junto a la otra, funcionen como deseamos que lo hagan [...] resulta casi imposible* (RIERA, 2002: 10).

Desde su punto de vista, no resulta, pues, tan extraño que Riera desconfie de la traducción propiamente dicha y conciba la autotraducción como ejercicio de recreación.

Azorín —citado asimismo por RIERA en el mismo artículo— afirma que los escritores universales eran aquellos capaces de resistir “la prueba de la traducción”, ya que si bien la traducción *les deja sin el encanto de la lengua* [...]; *en cambio, queda el armazón, la idea, lo universal, lo fuerte, la vida*. El empeño de Riera es trasvasar esa “vida” de una lengua a otra, pero recuperando en la lengua de llegada “el encanto” y “la musicalidad” del original, que se han perdido por el camino. De ahí que su ejercicio de recreación suponga, entre otras cosas, una nueva elaboración de la “manipulación lingüística”, que es como la autora entiende la literatura con mayúscula. Como sostenía Paul VALÉRY, traducir *consiste en producir con medios diferentes efectos análogos*<sup>3</sup>.

Carme Riera, en el ejercicio de la autotraducción, ha experimentado, a lo largo de los años, una gran evolución afinando técnicas y procedimientos, para mantener el equilibrio entre fidelidad y licencia cada vez con mayor seguridad<sup>4</sup>. Me interesa aquí, sobre todo, ilustrar con unos pocos ejemplos algunos de los recursos que utiliza Riera para trasladar las variaciones culturales, puesto que este es uno de los aspectos que se hacen pensando exclusivamente en los nuevos destinatarios.

Lo mismo que resulta elemental señalar la existencia de variaciones culturales entre lenguas de ámbito espacial distinto, también lo es insistir en la diferencia territorial que existe entre el castellano y el catalán, que conlleva la pertenencia a tradiciones culturales asimismo distintas, aunque sea dentro de un mismo Estado. Sin embargo, hay que tener en cuenta también otro aspecto menos evidente: las variaciones culturales se producen asimismo en el orden temporal, sobre todo, cuando se trata de trasladar una figura tan escurridiza como la ironía, más adelante volveré sobre esta cuestión.

El tener presente un público lector virtualmente nuevo es, pues, uno de los factores que más han condicionado las estrategias traductoras de Riera y que, a mi juicio, más han influido en la evolución, claramente positiva, que puede observarse en sus traslados. La escritora, lejos de conformarse con omitir o cambiar radicalmente lo

---

<sup>3</sup> Recogido por Octavio PAZ (1996: 518).

<sup>4</sup> Véase Luisa COTONER CERDÓ (2001: 21-24 y 2006: 42-51).

que le estorba, busca la manera de llegar a los que leen en castellano, no solo a los peninsulares sino a los posibles lectores de cualquiera de los ámbitos de la lengua hispánica.

A mi juicio, existen dos recursos fundamentales para el traslado de la variación cultural de una lengua a otra: la adaptación y la amplificación. El primero, según la definición de la traductóloga Amparo HURTADO (2001: 633), consiste en *reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora*<sup>5</sup>.

Muchos ejemplos de utilización de este procedimiento se encuentran en la divertida colección *Contra l'amor en companyia i altres relats* (RIERA, 1991), en la que con frecuencia nombres y personajes propios del ámbito catalán son trasmutados en los que pudieran ser sus homólogos en la esfera de la cultura castellana. Quizás uno de los más ilustrativos sea la adaptación que se produce en el relato titulado “La novela experimental”, en la que las referencias al mundillo de la literatura catalana son trasplantadas a la de la castellana. Así, el protagonista de la versión castellana ya no se refiere al poeta catalán Salvador Espriu sino a Miguel de Cervantes. El premio de novela en catalán *Prudenci Bertrana*, que se otorga en Girona<sup>6</sup>, se transforma en el premio *Planeta*, de la editorial del mismo nombre, fundada por José Manuel Lara<sup>7</sup>. Otros premios menos conocidos, como el *Ignasi Iglèsia de Teatre*, desaparecen o son también reconvertidos en sus homólogos en la otra lengua, así el de *Xarxa d'assaig* pasa a ser el premio de *la Crítica* y el nacional de la Generalitat de Catalunya, en el Nacional de España. También los personajes son trasmutados: “el germà de la cunyada d'en Ricard Massó”, importante empresario del mundo editorial en catalán, se transforma en “el hermano de la cuñada de la mujer de Lara”, importante empresario del mundo editorial en castellano, etc. etc.

También en su excelente novela *La meitat de l'ànima / La mitad del alma* (RIERA, 2004 / 2005), recurre a la adaptación para trasladar al castellano ciertos convencionalismos sociales, como por ejemplo “la senyoreta Brugada” (Riera, 2004: 67), pasa a ser “Doña Esther” (RIERA, 2005: 64), un tratamiento de respeto en castellano más adecuado para una persona que ha superado con creces la sesentena. También para sustituir la referencia al libro de caballerías de Joanot Martorell *Tirant lo Blanc* (2004: 20), siglo XV, por la referencia a *El Quijote* (2005: 20) de Cervantes. La cuestión merece, además, otro comentario: un par de páginas más adelante, cuando se alude al recuento de ejemplares firmados por la escritora-protagonista, mientras leemos

---

<sup>5</sup> No me refiero aquí, por tanto, a los procedimientos que afectan al conjunto de la obra, como ocurría, por ejemplo, en el siglo XIX en la traducciones al castellano de Shakespeare perpetradas por José María Quadrado, en las que se producía una verdadera fagotización del original, sino a las microunidades textuales.

<sup>6</sup> La Fundació Prudenci Bertrana otorga el premio que lleva su nombre a una novela escrita en catalán y se concede durante el mes de septiembre en la ciudad de Girona, concretamente en el Parc de la Devesa. La obra ganadora la publica la editorial Columna y está dotada con 42.000 euros. La propia Carme Riera lo ganó en 1980 por la novela *Una primavera per a Domenico Guarini*.

<sup>7</sup> Dotado con 600.000 euros, se otorga en Barcelona el 15 de octubre.

en el original: *No cregui que n'havia firmat tantíssims, uns deu o dotze, a tot estirar*, en la versió castellana el número crece: *No vaya a creer usted que había firmado en exceso, alrededor de veinte o treinta como máximo* (2005: 22). Obviamente, si la cantidad de personas que leen en catalán es más baja que el de las que leen en castellano, el número de lectores que guardan cola para que la autora les firme el libro tenía que reflejar de algún modo esa desproporción. Más aún si pensamos en el mercado internacional, donde también es más conocido Cervantes que Joanot Martorell.

Forman parte también de la voluntad de adaptar el original a los nuevos lectores, la supresión de ciertas unidades léxicas que carecen de equivalente cultural fuera del contexto catalán, e incluso la de algunos nombres propios de novelistas reales, que son muy conocidos dentro pero no fuera del ámbito de la literatura en lengua catalana. A la primera hipótesis corresponde, por ejemplo, la elisión de una palabra como “botiflers”. Los patriotas catalanes apodaban “botiflers” a los aristócratas que eran partidarios de Felipe V, duque de Anjou, en la Guerra de Sucesión española y vestían a la moda francesa. La gente lo consideraba arrogantes, “inflados” o hinchidos de vanidad. Es, pues, evidente que una referencia que resulta muy clara para un catalán: *els Lluïsos francesos, els botiflers que no celebren el sant el juny, sinó l'agost, el dia de sant Lluís rei de França...* (2004: 18), no puede ser conservada en castellano (2005: 17) más que poniendo una larga nota a pie de página, solución que la autora desestimó en este caso, pero que, en cambio, adopta en el caso de otras palabras que carecen también de equivalente, como ocurre con ciertas expresiones del idiolecto de Josefa, la cocinera de los padres de la protagonista, un personaje popular en quien de niña encontraba refugio: *Em deia: Ja ho veus, estimada dolça, colflorieta meva, pastanagó, cebeta tendra, glop de vi dolç... Tu no en tindràs pas, de tifus, no, reina meva, tu no prendràs mal'* (2004: 51). Riera mantiene en la versión castellana estas cariñosas letanías en la lengua original, pero incluyendo su traducción literal en nota a pie de página: *Ya lo verás, queridita mía, coliflorcita mía, zanaborita, cebollita tierna, sorbito de vino dulce, tú no te pondrás enferma, te lo aseguro, tú no* (2005: 48). De esta manera, tanto la conservación del texto como el calco traductológico mantienen al lector dentro de la órbita imaginaria de un espacio en el que se habla solo en catalán.

Respecto a los nombres propios, en la versión castellana se omiten, entre otros, los de Rosa REGÁS y Carmen CASAS (2004: 19), conocida esta última como autora de libros de cocina, de ahí que en castellano la protagonista se refiera a *una señora que había cocinado un libro de platos afrodisíacos con recetas idóneas para cada circunstancia* (2005: 18). Lógicamente, se conservan, en cambio, alusiones como la referida a autores tan famosos como Eduardo Mendoza.

En cuanto al uso que hace Riera de la amplificación, procedimiento antes mencionado que, como es sabido, consiste en añadir datos o elementos lingüísticos en el texto meta para que sus lectores puedan reconstruir mejor un contexto o un entorno extratextual que les es ajeno. Centraremos la atención solo en *La mitad del alma*, novela en la que son numerosas las adiciones que pueden encontrarse con ese propósito. Me

interesan de nuevo, sobre todo, las que brotan del propósito de proporcionar informaciones culturales, probablemente desconocidas para nuevo lector.

Ese es el caso, por ejemplo, de las ampliaciones que aparecen en la versión castellana referidas a la celebración de la “diada de Sant Jordi”, expresión que —indicaré de paso— se traslada como “el día de Sant Jordi”, si bien alterna con “día del llibre” que se corresponde mejor con la correspondiente acuñación castellana “el Día del Libro”. Las referencias a ese ambiente tan especial que se vive en Barcelona el 23 de abril son las que efectivamente mejoran la comprensión al ser amplificadas en la versión castellana:

*En el dia del llibre, l'aglomeració comença des de molt matí i des d'aleshores fins a la nit transitar pels carrers de la ciutat amb cotxe, però també a peu, en qualsevol moment es fa difícil i lentíssim. Vaig excusar-me... etc. (RIERA, 2004: 20).*

*El Día del Libro la aglomeración empieza muy temprano y desde entonces y hasta la noche transitar por las calles de la ciudad, en coche o a pie, resulta lento y engorroso en extremo. El centro, especialmente, se convierte a primera hora en un enorme patio de vecindad, en un patio de recreo invadido, en gran parte, por escolares en día de semiasueto, por clubs de amas de casa, jubilados y, por supuesto, turistas —principalmente japoneses— atraídos por la celebración que tratan de abrirse paso entre tenderetes de libros y vendedores de rosas. A medida que el día avanza, el público cambia pero no decrece. Nadie puede resistir la tentación de salir a la calle para cumplir con el precepto de comprar un libro y una rosa precisamente el 23 de abril porque de no hacerlo, de no respetar la tradición —somos gregarios, ¡qué duda cabe!— quién sabe qué terrible maldición atraeríamos sobre nuestras cabezas, aunque fuera una maldición cultural, siempre más llevadera. Llegué, pues, con retraso. Me excusé... etc. (RIERA, 2005: 19).*

Creo que el fragmento no puede ser más ilustrativo: lo que para un lector catalán es archisabido y resultaría superfluo, puesto que conoce por experiencia propia ese clima multitudinario y festivo, se convertiría en una alusión anodina para los lectores que jamás hayan vivido un Sant Jordi en Barcelona. Sin la ampliación, es probable que la referencia del original les connotara simplemente el agobio que produce en los conductores un gran atasco de tráfico.

Aunque en esta novela pueden encontrarse otros muchos ejemplos de ampliación para aclarar el sentido de la trama o para complementar los huecos respecto a particularidades culturales de la lengua original, creo que este ejemplo resulta suficientemente ilustrativo para nuestro propósito.

Me referiré a continuación a otro de los grandes retos que plantea el traslado de la variación cultural: la traducción de la ironía<sup>8</sup>. Riera es una ironista de primera magnitud y practica la figura desde sus primeros libros. Concretamente, en estos dos últimos años, se ha puesto a prueba como adaptadora de esa figura tan escurridiza en dos nuevas versiones: la colección de narraciones *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* (RIERA, 2008) y la novela *Amb ulls americans / Con ojos americanos* (RIERA, 2009a / 2009b).

Como es sabido, el principio estilístico que preside el discurso irónico es su oblicuidad, lo que comporta, a su vez, dos consecuencias básicas: a) la forma irónica no es detectable fuera del contexto en que se produce; y b) la ironía requiere siempre la complicidad de quien está al otro lado del texto. La ironía, por otra parte, es un recurso muy volátil, siempre expuesto a que el paso del tiempo haga que se diluya o desaparezca, de ahí que a menudo requiera ser actualizada; de hecho, adaptamos chistes a nuevas situaciones o los aplicamos a nuevos personajes al día.

Obviamente, además, si la ironía no puede existir sin un contexto, espacial y temporal, que determine su significado, tampoco puede existir sin “víctimas”, igualmente reconocibles, que soporten la burla y padezcan las consecuencias. La ironía, por otra parte, esconde siempre, ya sea de forma humorística o sarcástica, una crítica, que pone en evidencia aspectos de la sociedad que rechaza nuestro yo. Sören Kierkegaard, uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento contemporáneo, en su obra *Disertación sobre la ironía*, afirma que la vida individualizada comienza precisamente con la capacidad de poner en marcha la ironía, es decir, nuestra capacidad de análisis de la realidad que nos rodea. La ironía, además, nos permite contemplar el espectáculo ruinoso del mundo parapetados tras el placer que suscita el humor, en primer lugar para reírnos de nosotros mismos, de nuestra capacidad de ilusionarnos y de la decepción que normalmente sigue a ese espejismo.

Si bien las ‘víctimas’ de la mirada crítica rieriana son múltiples, destacan a mi juicio tres tópicos temáticos, por lo demás recurrentes en su obra: el erotismo, el mundillo literario y los abusos del poder político o social. Tres *leitmotives* respectivamente asociados a tres libros: *Epítelis tendríssims* (RIERA, 1981), *Contra l'amor en companyia i altres relats* (RIERA, 1991) y *Amb ulls americans* (RIERA, 2009).

En *Epítelis tendríssims*, una colección de relatos escritos durante la década de los ochenta del siglo pasado, Riera, tras las huellas de Anaïs Nin, se propuso abordar el género erótico, un género del que tradicionalmente las escritoras —más en España— habían sido excluidas. Riera, en la línea del feminismo militante que salió a la luz con la

---

<sup>8</sup> Me refiero únicamente a la ironía como figura estilística, concretamente como forma de humor o de sarcasmo. Dejo, por tanto, de lado otras formas de ironía como puede ser la ironía de la suerte o del destino, o la ironía trágica.

llegada de la democracia<sup>9</sup>, desafió con los *Epitelis* a toda una legión de bienpensantes lectores, a quienes ya había sorprendido con la publicación de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (RIERA, 1975), esta vez echando mano de un arma bastante más letal que el lirismo intimista: el humor, como es sabido, uno de los instrumentos más eficaces para socavar las estructuras del poder, en este caso, horadando los presupuestos morales al uso a base de trastocar modos y maneras de vivir la sexualidad. Aunque estos cuentos habían sido traducidos al alemán (1994) y al neerlandés (1991), nunca habían sido vertidos al castellano en su totalidad hasta que la autora decidió hacerlo en 2008.

Es evidente que en los veintisiete años que median entre la salida al mercado de *Epitelis tendríssims* originales y la publicación de los traducidos, se han producido en la sociedad española muchas variaciones de orden cultural, hecho que reclamaba una decidida actualización por parte de la autora con el propósito de mantener, en la mayor medida posible, la aceptación del guiño irónico que consolida la relación de complicidad entre su voz y los nuevos lectores.

Un ejemplo de esa adaptación temporal se encuentra en el cotejo de las tres citas que encabezan respectivamente el original y la versión castellana:

*Vaig adonar-me que la caixa de Pandora guardava els misteris de la sexualitat femenina, tan distinta de la masculina, i que el llenguatge dels homes no era adequat per a descriure-la. El llenguatge del sexe encara s'ha de inventar. El llenguatge dels sentits ha d'explorar-se.*

Anaïs Nin

*Jehovà destrueix la ciutat a causa del pecat de Sodoma i el resultat és el pecat de l'incest. Quina lliçó contra el decret de la Justícia! I, ambdós pecats, quina manifestació del poder del sexe!*

Federico García Lorca.

*El plaer és el millor dels compliments*

Coco Chanel

En la traducción:

*Me di cuenta de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sexualidad femenina, tan distinta de la masculina, y que el lenguaje de los hombres no era adecuado para describirla. El lenguaje del sexo está por inventar y por explorar el lenguaje de los sentidos.*

Anaïs Nin

---

<sup>9</sup> De esa época es también *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) / *Una primavera para Domenico Guarini* (1981), su novela más abiertamente feminista.

*El placer es el mejor de los cumplidos*

Coco Chanel

*La vida sin humor sería insoportable*

Cristina de Suecia

La eliminación en el traslado al castellano de la cita del poeta produce una sucesión de referencias intertextuales mucho más coherente, primero, porque la sustitución de García Lorca por la referencia a Cristina de Suecia, comporta que la edición castellana esté presidida solo por voces de mujer: Anaïs Nin, Coco Chanel y la presunta reina, más en consonancia con el punto de vista del erotismo femenino que preside la colección. Y, segundo, se mejora así de manera notable la progresión de la intencionalidad, que en el caso de la versión original quedaba truncada por la referencia bíblica, demasiado solemne y falta de ironía. Suprimida esta, la cadena discurre de manera impecable aludiendo a los tres ejes fundamentales del libro: la exploración del lenguaje del sexo, la incitación al placer y la necesidad del humor para combatir la usura incansable del tiempo.

En *Epítelis tendríssims*, el campo de observación de la escritora / voz narrativa y –fingidamente— autorial son las elucubraciones sobre el comportamiento erótico de algunos huéspedes del hotel de Lluc-Alcari, un encantador establecimiento familiar situado en uno de los paisajes más bellos de Mallorca y por aquel entonces bastante recóndito, convertido en la actualidad en un hotel casi de lujo. De ahí el título en castellano: *El hotel de los cuentos*, donde la ambivalencia de la palabra “cuentos” —“narraciones breves de ficción”, pero también “embustes” o “líos”—, adelanta mejor el enfoque indudablemente irónico adoptado por Riera para relatar la vida erótico-sentimental de los personajes que pululan por sus páginas.

La autora juega, tanto en el original como en la versión castellana, con la desautomatización de clichés, poniendo en solfa el género erótico desde una óptica femenina, y, de esta manera, forzando una reflexión crítica sobre ese tipo de narrativa, tradicionalmente consumida por hombres. Para ello, no duda en situarse por encima de los personajes, sobre los que urde caricaturas y burlas sangrientas, frustrando expectativas eróticas, resueltas generalmente con una carcajada.

Así ocurre, por ejemplo, en el relato “Mr. Flower, un savi botànic”, donde el equívoco entre el sentido del discurso de los personajes y las acciones o situaciones disonantes que se le contraponen, es la clave que sustenta un desenlace disparatado. A mi entender, esta historia del sabio botánico es una imitación burlesca en miniatura del género “literario-fisiológico”, que tan de moda estuvo entre los naturalistas del XIX que, bajo capa pseudo-científica, ofrecían al público masculino auténticos tratados pornográficos. Sobre ese fondo intertextual paródico, la mirada sarcástica de Riera frustra las expectativas creadas por el apasionado discurso de Mr. Flower, acrecentadas más aún por la imaginación calenturienta de su discípulo, el joven Pi, en el desenlace.

En ese punto se descubre que la amada, a quien se ha referido durante toda la historia el sabio botánico, no es la alumna exuberante a quien han ido a recibir al aeropuerto, sino *una immensa col-i-flor o quelcom semblant, espigada...!* (Riera, 1981: 46), que aquella le ha traído celosamente guardada en una caja.

Ocurre, sin embargo, que en la versión castellana, lo que aparece dentro de la caja no es una coliflor sino *una rara orquídea de un blanco lechoso cuyos untuosos pistilos olían a sexo femenino!*... (RIERA, 2008: 50). Tal modificación, más acorde quizás con la botánica-erótica<sup>10</sup> y con los tiempos que corren, hace, sin embargo, que se produzca una divertida incoherencia respecto a otro momento del relato, concretamente, cuando el fogoso discípulo, que está convencido de que la gastada masculinidad del viejo sabio necesita la ayuda de plantas de *virtudes afrodisíacas inesperadas*, es desengañado por el maestro:

—*Ob, no, amic meu, a mi no em fa falta. Secrets indesxifrables del cos enamorat...! Em basta molt poc per posar-me en forma: un peptic de salsa beixamel...*

—*I ara...!* (RIERA, 1981: 36).

En la traducción:

—*Ob, no, amigo mío, a mí no me hace falta. ¡Secretos indesxifrables del cuerpo enamorado!... Necesito muy poco para ponerme en forma: me basta con el leve tacto untuoso de mi dedo índice..., la fina textura de una buena salsa bechamel.*

—*¡Vaya!* (RIERA, 2008: 36).

La alusión a la salsa bechamel desencadena, a su vez, una serie de procacidades ampliadas en la versión castellana mediante referencias a la famosa escena de la mantequilla de la película de Bertolucci *El último tango en París* (1972), que no estaban en el original. No obstante, si bien la relación entre la coliflor y la bechamel está avalada por suculentas recetas de cocina, no así la bechamel y las orquídeas, que todavía no están unidas ni siquiera en las recetas más estrafalarias de los grandes *chef*, aunque nunca se sabe... En definitiva, la versión castellana gana en cuanto a la estética de la imagen evocada —indudablemente una orquídea es mucho más bella que una coliflor—, pero pierde respecto a la coherencia textual.

Otros ejemplos de adaptación y amplificación pueden verse en otra narración, asimismo paródica a todas luces, en la que se toman como falsilla ciertos artículos académicos publicados en revistas especializadas, en los que, en realidad, no se llega a ninguna conclusión ni se esclarece lo que aparentemente ha suscitado la curiosidad de los investigadores. Aquí el blanco de la burla es el texto publicado en una prestigiosa

---

<sup>10</sup> El Diccionario de la Real Academia Española define: Pistilo. m. *Bot.* Órgano femenino vegetal, que ordinariamente ocupa el centro de la flor y consta de uno o más carpelos. En su base se encuentra el ovario y en su ápice el estigma, frecuentemente sostenido por un estilo. Su conjunto constituye el gineceo.

revista de la Universidad de Baltimore en el que la analista Barbara Huntington comenta unos poemas eróticos inéditos de la escritora uruguaya Victoria Rossetta, que se había suicidado ahogándose en la piscina del hotel de Lluç Alcari años atrás. Aunque los cambios detectados entre el original y la nueva versión son numerosos, escojo solo tres que contribuyen a intensificar el efecto satírico: el primero consiste en el cambio de sentido que se produce en la cita de una frase lapidaria de la malograda escritora: *És inútil fer l'amor amb les pedres* (RIERA, 1981: 54), que en castellano se convierte en lo contrario: *No es inútil hacer el amor con las piedras* (RIERA, 2008: 68), curiosa evolución del pensamiento de la protagonista que, a la postre, resulta más acorde con el carácter probablemente imaginativo de sus fantasías eróticas. El segundo se refiere a la aportación que suponen los mencionados poemas eróticos respecto a su obra total. Así, mientras en el original se lee: *Gràcies a aquestes petites mostres, algunes de les obsessions que caracteritzen els personatges de les seves novel·les se'ns fan més comprensibles i propers* (RIERA, 1981: 60), en el traslado los poemas esclarecen “algunas de las obsesiones que caracterizan a los sujetos líricos de sus poemas sobre la conquista de América” (RIERA, 2008: 72-73), con lo que, efectivamente, la transformación de la novelista en poetisa épica acentúa la guasa. El tercero afecta a la de la supresión de la última frase de la investigadora: *Només ell, si es viu, ens pot revelar el misteri* (RIERA, 1981: 61), que es sustituida por la burlesca ampliación de las interrogaciones que abren el camino de futuras investigaciones y por una coletilla final: *Ojalá que la Paca\* no haya dado al traste con su existencia y podamos averiguar el enigma*, que va seguida de una estupenda nota a pie de página que dice así: *\*Considero que una terrible errata se inmiscuyó en el texto. Donde se lee Paca hay que leer Parca, personaje mitológico que corta el hilo de la vida. ¿De lo contrario, ¿quién es Paca?* (RIERA, 2008: 73). Indudablemente, la actualización del original refuerza la mordacidad sarcástica del relato.

Veamos, por último, un ejemplo de adaptación cultural referida a los primeros párrafos del prólogo de la pareja catalán - castellano publicada por Riera: *Amb ulls americans / Con ojos americanos*, ambas versiones en 2009. En esta novela Riera indaga acerca de la identidad catalana a través de la mirada de un extranjero. Desde las famosas *Cartas persas* del barón de Montesquieu a las *Cartas Marruecas* de nuestro José Cadalso, la explotación de la extrañeza que producen usos y costumbres, que apenas si percibimos por lo cotidianos, desde una perspectiva nueva por lo lejana, siempre ha dado buenos resultados satíricos. Narrada en primera persona, la novela recoge las aventuras y desventuras de un joven americano, George Mac Gregor, que llega a Barcelona con la esperanza de obtener una beca y recorre, con asombro y desilusión creciente, la sociedad catalana, descubriendo las trampas morales de un patriotismo hecho de simbologías de cartón piedra y de corrupciones menos inocentes.

Como es lógico, abundan las referencias, alusivas y elusivas, al contexto cultural de Cataluña: lugares como Montserrat, el templo de la Sagrada Familia, el modernismo, la barretina, los festejos y celebraciones populares, los *castellers*, las escatológicas figuritas propias de los *belenes* catalanes, etc. etc., constituyen el cañamazo del escenario donde se desarrolla la acción y son el soporte referencial de una sátira

sangrienta que pone en evidencia la instrumentalización del país por parte de una clase política sin escrúpulos y de una burguesía que ha perdido los valores morales y cívicos que fueron el motor de su modernidad.

Pero, contrariamente a lo que ocurre en la colección *Contra el amor en compañía y otros relatos*, donde, como he indicado, las adaptaciones del mundillo literario catalán al mundillo de los escritores en castellano son constantes (seguramente las manías de los escritores son parecidas en todas las culturas), en *Amb ulls americans*, Riera evita las adaptaciones a cualquier otro ámbito cultural, porque su denuncia se centra en lo que más le duele: el peligro de pérdida de la identidad de nuestro país, de Cataluña, convertido en mascarada general. De ahí que su autotraducción al castellano no sea *naturalizadora*, sino *extranjerizante*. Riera quiere acercar al lector a la realidad catalana y no adaptar la realidad catalana a otros lugares de nuestra geografía. Cosa, por otra parte, que sería perfectamente factible desde el punto de vista moral. De esta manera, el único ejemplo destacable de variación cultural se encuentra en el enmarque narrativo, donde se sitúa la voz de la autora, *A manera de pròleg / A modo de prólogo*, que encabezan respectivamente el original catalán y la versión castellana.

He aquí el cotejo de los dos primeros párrafos:

*Vaig conèixer Sergi Batllori quan, després d'acabar empresarials a ESADE, es va matricular a la facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona i va triar una assignatura intercampus que jo aleshores ensenyava sobre la creació literària. Era un alumne intel·ligent, crític i brillant, un d'aquells que et permeten suposar que donar classes de literatura encara té sentit i pot servir d'alguna cosa. Tot i que d'això ja fa uns quants anys, Sergi i jo ens hem seguit veient, sovint a estrenes de teatre que ell no se sol perdre, si són bones, jo tampoc, i de tant en tant en algun dinar o sopar a casa seva, per parlar de tot i de res, com diu ell, quan em telefona per convidar-me.*

*En un d'aquests dinars —cal que digui que és un cuiner excel·lent—, al novembre del 2007, em va demanar un favor: que llegís el manuscrit d'un amic seu nord-americà, un tal George Mac Gregor, i li acabés de donar forma perquè l'autor, al qual havia promès feia uns mesos que ajudaria a publicar el text, acabava de morir, tot just dos dies abans de la data en què pensava viatjar a Barcelona no precisament de mort natural, sinó de sis ganivetades, quan anava a sortir del portal del seu apartament de Manhattan. Un crim, el mòbil del qual semblava de bon principi passional, tot i que després la mateixa policia va considerar que hi podia haver altres raons que vinculaven la seva mort amb la màfia internacional (RIERA, 2009a: 9-10).*

Cuya versión en castellano es:

*A mediados de noviembre de 2007 un pariente mío muy querido, Sergi Batllori, me pidió con insistencia un favor: que revisara a fondo el manuscrito de un amigo suyo, un tal George MacGregor que acababa de morir, no precisamente de muerte natural, sino de seis*

*cuchilladas cuando iba a salir de su apartamento de Manhattan. Un crimen no aclarado todavía, cuyo móvil la policía norteamericana consideró pasional en un principio, aunque después apuntara a que podría tener que ver con un ajuste de cuentas relacionado con mafias internacionales.*

*Sergi Batllori, que había prometido ayudar a MacGregor para que el libro se editara, estaba convencido de que su lectura permitiría encontrar alguna pista para esclarecer el crimen. A su juicio, de las insinuaciones del propio MacGregor se deducía que estaba relacionado con una trama catalana de blanqueo de dinero. Y si no era así, si la publicación del manuscrito no conducía hacia los culpables, por lo menos serviría de homenaje póstumo a su amigo (RIERA, 2009b: 7).*

Salta a la vista que la autora ha decidido suprimir las referencias a centros de enseñanza superior muy conocidos en Cataluña como son la escuela de negocios ESADE o la Universidad Autónoma y el tecnicismo académico *assignatura intercampus*, y, por ende, la relación profesora-alumno, pensando en un público lector alejado del entorno universitario catalán que no está familiarizado con estas, en aras de una relación más universal como es la categoría *pariente*.

Además de eso, Riera ha decidido también suprimir informaciones irrelevantes desde el punto de vista de la acción principal, como las alusiones a la inteligencia de Batllori o a sus buenas artes de cocinero... Un tipo de modificación que resulta frecuente en las autotraducciones de la novelista ya que, a menudo, aprovecha la reescritura en la otra lengua para mejorar el estructuralmente original.

Plantear la legitimidad de tales procedimientos desde el punto de vista de los receptores de un producto, que suponen es un calco del original, podría ser materia de otro artículo, por tanto, vamos a dejarlo, aunque no sin advertir que tales licencias jamás puede tomárselas un traductor profesional salvo a riesgo de que le pongan una demanda por incumplimiento de contrato.

Sea como fuere, podemos concluir que Riera cumple con creces la primera condición exigida por Benjamin para acometer una traducción, esto es, tener en cuenta a los nuevos destinatarios. Sus recreaciones consiguen seducir también al público lector hispano, pero, a mi juicio, reflejan también una de las características esenciales de la obra de Riera: la visión poliédrica de la realidad, en este caso, lingüística. Sus autotraducciones guardan estrecha correspondencia con la pluralidad de perspectivas inherente a la diversidad de lenguas. Los procedimientos pueden ser a veces discutibles, pero el resultado final trasmite una cosmovisión distinta de la del original. Y el texto traducido opera, en definitiva, como *palimpsesto*, conservando las huellas de un texto anterior, pero que han sido expresamente borradas para dar lugar a una lectura diferente, y la misma, en permanente contraste dialéctico con lo *otro*, con lo ajeno.

## Referencias bibliográficas.

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”, en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Miguel Ángel Vega (Ed.), Cátedra, Madrid, 1994, págs. 285-296.
- Benjamin, Walter. “Las autotraducciones al castellano de Carme Riera”, *Quimera*, nº 199, enero 2001, págs. 21-24.
- Benjamin, Walter. “Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera”, *Traduction. Adaptation. Réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Solange Hibbs et Monique Martínez (Eds.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse Cedex, 2006, págs. 42-51.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Paz, Octavio. “Traducción: literatura y literalidad”, en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, edición de Dámaso López García (Ed.), Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, págs. 510-520.
- Riera, Carme. “La autotraducción como ejercicio de recreación”, *Quimera*, nº 210, enero 2002, pág. 10.
- Riera, Carme. *Amb ulls americans*, Proa, Barcelona, 2009 (a).
- Riera, Carme. *Con ojos americanos*, Bruguera, Barcelona, 2009 (b).
- Riera, Carme. *Contra l'amor en companyia i altres relats*, Destino, Barcelona, 1991.
- Riera, Carme. *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid, 2008.
- Riera, Carme. *Epítelis tendríssims*, Edicions 62, Barcelona, 1981.
- Riera, Carme. *La meitat de l'ànima*, Proa, Barcelona, 2004.
- Riera, Carme. *La mitad del alma*, Alfaguara, Madrid, 2005.
- Riera, Carme. *So zarte Haut: Erzählungen [Epítelis tendríssims]*, Traducción de Theres Moser, Wiener Frauenverlag, Viena 1994.
- Riera, Carme. *Tè deix, amor, la mar com a penyora*, Laia, Barcelona, 1975.
- Riera, Carme. *Tintelingen: Verbalen [Epítelis tendríssims]*, Traducció d'Elly de Vries, Furie, Amsterdam, 1991.
- Riera, Carme. *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- Riera, Carme. *Una primavera para Domenico Guarini [Una primavera per a Domenico Guarini]*, Traducción de Luisa Cotoner, Montesinos, Barcelona, 1981.
- Santoyo, Julio César. “Traducciones de autor: una mirada retrospectiva”, en *Quimera*, nº 210, enero 2002, págs. 27-32.
- Santoyo, Julio César. “Autotraducciones: una perspectiva histórica”, *Meta*, 50/3, 2005, págs. 858-867.

## Apéndice 1: Traducciones de las obras de Carme Riera<sup>11</sup>.

### Alemán.

*Selbstsüchtige Liebe* [*Qüestió d'amor propi*], Traducción de Rosemarie Bollinger, Fischer, Frankfurt, 1993.

*So zarte Haut, Erzählungen* [*Epitelis tendríssims*], Traducción de Theres Moser, Wiener Frauenverlag, Viena, 1994.

*Im Spiel der Spiegel* [*Joc de miralls*], Traducción d'Elisabeth Brilke, Fische, Frankfurt, 1994.

*Florentinischer frühling, roman* [*Una primavera per a Domenico Guarini*], Traducción de Elisabeth Brilke, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1995.

*Liebe ist kein Gesellschaftsspiel, erzählungen* [*Contra l'amor en companyia i altres relats*], Traducción de Elisabeth Brilke, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1996.

*Ins fernste Blau* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Petra Zickmann y Manel Pérez Espejo, Lübbe, Germany, 2000.

*In den offenen Himmel* [*Cap al cel obert*], Traducción de Petra Zickmann y Manel Pérez Espejo, Lübbe, Germany, 2002.

*Der Englische Sommer, roman* [*L'estiu de l'anglès*], Traducción de Kirsten Brandt, Ullstein, Berlin, 2007.

### Castellano.

*Una primavera para Domenico Guarini* [*Una primavera per a Domenico Guarini*], Traducción de Luisa Cotoner, Montesinos, Barcelona, 1981.

*Te dejo el mar, [Te deix, amor, la mar com a penyora i Jo pos per testimoni les gavines]*, Traducción, introducción y notas de Luisa Cotoner, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

*Llamaradas de luz* [*Flames de llum cremaven grocs domasos*] Traducción de Luisa Cotoner, Compañía Europea de Comunicación e Información, Madrid, 1991.

### Francés.

*La moitié de l'âme* [*La meitat de l'ànima*], Traducción de Mathilde Bensoussan, Éditions du Seuil, Paris, Feryane, París, 2006.

---

<sup>11</sup> No estas incluidas en esta lista las referencias a traducciones de narraciones sueltas o fragmentos, publicadas en antologías colectivas o revistas.

## Griego.

*Martires moi glaroi, diigimata* [*Jo pos per testimoni les gavines y Te deix, amor, la mar com a penyora*], Traducción de Maria José Aubet y Alikí Alexandre, Irinna, Atenas, 1981.

## Hebreo.

מקטלאנית רון איתי [*Dins el darrer blau*], Traducción de Itai Ron, Bambook, Guivatàyim, 2007.

## Inglés.

*Mirror images* [*Joc de miralls*], Traducción de Cristina de la Torre, P, Lang, Nueva York, 1993.

*A Matter of Self-Esteem and Other Stories* [*Qüestió d'amor propi y una selecció de Contra l'amor en companyia i altres relats*], Traducción de Roser Caminals-Heath amb Holly Cashman, Holmes & Meier, New York / London, 2001.

*In the last blue* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Jonathan Dunne, Overlook Press, New York, 2007.

## Italiano.

*Dove finiste il blu* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Francesco Ardolino, Fazi Editore, Roma, 1997.

*Verso il cielo aperto* [*Cap al cel obert*], Traducción de Francesco Ardolino, Fazi Editore, Roma, 2002.

*La metà dell'anima* [*La meitat de l'ànima*] Traducción de Ursula Bedogni, Fazi Editore, Roma, 2007.

## Holandés.

*Balcons met trieste dromen* [*Te deix amor, la mar com a penyora i Jo pos per testimoni les gavines*], Traducción de Marga Demmers, Sara Van Gennep, Amsterdam, 1988.

*Tintelingen, Verbalen* [*Epitelis tendríssims*], Traducción de Elly de Vries, Furie, Amsterdam, 1991.

## Portugués.

*Tempo de espera* [*Temps d'una espera*], Traducción de Serafim Ferreira, Algés, Difel, Lisboa, 2002.

*No último azul* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Miranda das Neves, Teorema, Lisboa, 2008.

### **Rumano.**

*Depart, în zărea albastră* [*Dins el darrer blau*], Traducción de Jana Balacciu Matei, Editura Meronia, Bucuresti, 2003.

*Ceallaltă jumătate a sufletului* [*La meitat de l'ànima*] Traducción de Jana Balacciu Matei, Editura Meronia, Bucuresti, 2004.

### **Turco.**

*Rubumun Yarisi* [*La meitat de l'ànima*], Traducción de Sevin Aksoy, Alkim Yayonevi, Istanbul, 2007.

## Apéndice 2: Autotraducciones al castellano.

### Narrativa breve.

*Palabra de mujer (Bajo el signo de una memoria impenitente)* [selección de relatos de *Te deix, amor, la mar com a penyora* y *Jo pos per testimoni les gavines*], Laia, Barcelona, 1980.

*Contra el amor en compañía y otros relatos* [*Contra l'amor en companya i altres relats*], Destino, Barcelona, 1991.

*El maravilloso viaje de María al país de los tulípanes* [*El meravellós viatge de Maria al país de les tulípes*], Ilustraciones de Irene Bordoy, Destino, Barcelona, 2003.

*El perro mágico* [*La molt exemplar història del gos màgic i la seva cua*]. Ilustraciones de Rebeca Luciani, Destino, Barcelona, 2003.

*El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid, 2008.

### Novelas.

*Cuestión de amor propio* [*Qüestió d'amor propi*], Tusquets, Barcelona, 1988.

*Por persona interpuesta* [*Joc de miralls*], Planeta, Barcelona, 1989.

*En el último azul* [*Dins el darrer blau*], Alfaguara, Madrid, 1995.

*Por el cielo y más allá* [*Cap al cel obert*], Círculo de Lectores, Madrid, 2001.

*La mitad del alma* [*La meitat de l'ànima*], Alfaguara, Madrid, 2005.

*El verano del inglés* [*L'estiu de l'anglès*], Alfaguara, Madrid, 2006.

*Con ojos americanos* [*Amb ulls americans*], Bruquera, Barcelona, 2009.

### Dietarios.

*Tiempo de espera* [*Temps d'una espera*], Lumen, Barcelona, 1998.

“El cuerpo embarazado. (Fragmentos de un diario de embarazo)” [fragmentos de *Temps d'una espera*], en *Las vidas de Eva*, Destino, Barcelona, 2007.

### Ensayo.

*Mallorca, imágenes para la felicidad* [*Mallorca, imatges per a la felicitat*], Edicions de Turismo Cultural, Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000.



## ***Ansiedad ante el aprendizaje de la lengua inglesa y El viaje del inglés de Carme Riera***

*Anxiety before the learning of the english language and El viaje del inglés of Carme Riera*

**Gemma Delicado**

Departamento de Filología Inglesa  
Universidad de Extremadura

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** En la novela *El viaje del inglés* (2006) Carmen Riera plasma con fina ironía una carencia nacional: la dificultad, de todos conocida, que ha supuesto en España y desde hace tiempo el aprendizaje de idiomas y, en concreto, de la lengua inglesa. Todo ello a través del personaje de Laura Prats, joven frustrada por su falta de dominio del inglés, quien acaba matando a Mrs. Grose, la enajenada profesora nativa del curso al que asiste en Inglaterra. Entre evocaciones a *The Turning of the screw*, el film *Psicosis* y diferentes teorías psicoanalíticas, la novela provoca en el lector la sensación de desorientación que demasiados españoles sienten al estar en contacto con otras lenguas, en especial la inglesa.

**Palabras clave:** ansiedad, aprendizaje, lengua inglesa, Henry James, Carmen Riera

**Summary:** In the so called novel *El viaje del inglés* (2006) Carmen Riera reflects with fine sarcasm on a domestic gap: the renowned Spanish inability to face the acquisition of foreign languages, specially the English learning. All that through the character of Laura Prats, the young woman frustrated with her unconstructive language achievements, who ends up killing the native instructor of the course that she attends in England to improve her English. Among evocations from *The Turning of the screw*, the film *Psicosis* and several psychoanalytical theories, the novel generates in the reader the feeling of disorientation that too many Spaniards suffer when facing contact with other languages.

**Key words:** anxiety, learning, English language, Henry James, Carmen Riera

**E**n la novela *El viaje del inglés* (2006) Carmen Riera plasma con frescura y fina ironía una carencia nacional: la dificultad que ha supuesto en España desde hace tiempo el aprendizaje de idiomas y, en concreto, de la lengua inglesa. Recordemos que con la dictadura franquista se cerraron durante años las fronteras físicas y lingüísticas, centrándose el régimen en la férrea defensa de España y lo español. De este modo el país se convirtió en un territorio acostumbrado a ver cine doblado y leer literatura traducida, ahuyentando así la presencia de otras lenguas, incluida la inglesa. Décadas después, y, a pesar de los esfuerzos que los diferentes gobiernos y las instituciones han hecho por incorporar las nuevas metodologías y tecnologías al aula de idiomas, el resultado sigue siendo negativo si lo cotejamos con el de otros países de la Unión Europea donde se maneja sin complejos la lengua de Shakespeare.

En este contexto ha de destacarse un estudio del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), presentado a principios de 2010, donde se saca los colores a la población española por su bajo nivel de inglés<sup>12</sup>. La encuesta realizada a 2.500 personas mayores de 18 años indica que el 63,1% de españoles afirma desconocer este idioma. En concreto, ni lo hablan, ni lo escriben, ni lo leen. El 22,9%, sin embargo, dice dominarlo. Entonces, si desde edades tempranas recibimos clases de esta lengua ¿por qué los españoles tenemos un nivel tan bajo en la materia? Partiendo de esta premisa la revista digital *20 minutos* ofreció hace unos años una encuesta en la que planteaba esta cuestión a sus lectores. Las respuestas ofrecidas variaban, pero sobresalía entre ellas con un 54% de los votos la que apuntaba a un fallo en el sistema educativo como causa de este estrepitoso fracaso<sup>13</sup>. Quizá la encuesta fuera certera y dicho fallo educativo, el cual no se especificaba, se debiera a la metodología empleada para enseñar idiomas donde primaba y prima el método tradicional conocido como *Grammar-translation*. El método en cuestión busca que el alumno aprenda gramática con el fin de traducir, por lo que el desarrollo de la competencia oral no se contempla. Este procedimiento, que aportó resultados efectivos en la enseñanza del latín, una lengua muerta, no ofrece los mismos frutos en la enseñanza de inglés, ya que priva a los alumnos de la práctica y adquisición de las otras tres destrezas o *skills* fundamentales para el buen manejo de un idioma: el habla, la audición y la escritura<sup>14</sup>.

Quizá por el uso extendido de esta metodología basada en la traducción, existan tantas lagunas en el espacio de la comunicación oral, las cuales generan inseguridad al hablante, primero a la hora de aprender y posteriormente al poner en

---

<sup>12</sup> Centro de investigaciones Sociológicas:

[http://www.cis.es/cis/opencms/-Archivos/Marginales/2660\\_2679/2677/Es2677mar\\_A.pdf](http://www.cis.es/cis/opencms/-Archivos/Marginales/2660_2679/2677/Es2677mar_A.pdf)

<sup>13</sup> Según la encuesta de la revista los valores son los siguientes: Fallo educativo (54%); Doblaje de todas las películas (16%); Poco interés por viajar al extranjero (4%); Ausencia real de necesidad de usar esta lengua en España hasta tiempos recientes (27%).

<sup>14</sup> Véase artículo sobre metodologías para ayudar a vencer miedos a la hora de aprender lenguas, “Venciendo miedos en la enseñanza de inglés a adultos: un caso práctico: la ciudad, sus leyendas y los espacios web”.

práctica una lengua<sup>15</sup>. En este sentido no se puede pasar por alto que la ansiedad y el miedo que se origina ante el aprendizaje de lenguas es un factor emocional capaz de vaticinar el resultado positivo o negativo durante el proceso de adquisición de una lengua extranjera. HORWITZ, HORWIRT y COPE (1991) desarrollaron una teoría que explica la importancia de este factor a la hora de enfrentarse al aprendizaje académico de una lengua extranjera. La teoría emplea la medida *Foreign Language Classroom Anxiety Scale* (F.L.C.A.S.) para calcular la ansiedad de los aprendices y demuestra que la pobreza al aprender, provoca ansiedad. Por tanto, cuantas más carencias tenga el aprendiz en las diferentes destrezas, mayor nivel de ansiedad experimenta. Esta ansiedad ante el aprendizaje la ha plasmado con acierto y agudeza Carmen Riera al dibujar a los dos personajes de la obra, Laura Prats, quien recrea al español medio incapaz de aprender la lengua inglesa, por mucho que se lo proponga. Por otro lado, Mrs. Grove es una estricta y enajenada profesora de inglés, alegoría de la imagen que muchos desanimados con el aprendizaje poseen de los profesores de idiomas. En este sentido, sería sugestivo aplicar la escala antes mencionada para comprobar con la propia Laura que, a mayor pobreza en el aprendizaje, más alta es la ansiedad del estudiante. En definitiva, con escala o sin ella, la obra reflexiva e irónica muestra con realismo, pero también con buenas dosis de humor, esta carencia nacional que deja a España en los puestos más bajos a nivel mundial con respecto al manejo de idiomas. Tras esta breve introducción, procedamos ahora a un *close reading* de esta novela de corte negro donde el lector se convierte en detective y juez revisando los datos ofrecidos por el testimonio de Prats para poder así desenmarañar y descubrir qué llevó a la enajenada alumna hasta asesinar a su también desequilibrada profesora.

Como si de un retrato, entre costumbrista y grotesco, se tratara, *El viaje del inglés* empieza *in medias res* cuando la protagonista, de la cual aún no sabemos su nombre, decide contar por escrito su caso para defenderse de un crimen que ha cometido. Esta técnica autobiográfica a través de la obra-carta escrita en primera persona y en defensa propia evoca al *Lazarillo* y a *La familia de Pascual Duarte*. Recordemos que la obra de Cela es un relato de confesión donde Pascual Duarte envía una misiva a don Joaquín Barrera López desde prisión, lugar donde el protagonista pagaba su pena por el asesinato del mismo hombre a quien la dirigía. Si la novela de Cela pretende mostrar los vicios y costumbres de la sociedad española de la época, la obra de Riera trata de plasmar las lagunas, privaciones ansiedades lingüísticas de la España de hoy a través de las vicisitudes de sus personajes.

La protagonista, Laura Prats, es agente de una inmobiliaria que pierde un ascenso por su falta de conocimiento de la lengua inglesa o del “inglés”, como es aludido en tono despectivo el idioma en la obra. Para no volver a sufrir esta situación y

---

<sup>15</sup> Véase con respecto a metodologías para la enseñanza de idiomas la *Entrevista a Carme Riera: Los españoles y el inglés*, publicada en este mismo número, en la que se refiere a un método usado en los países anglosajones que la autora misma experimentó en la universidad norteamericana de Dartmouth College y que se refleja en la arcaico e inquisitorial metodología utilizada por Grose.

asesorada por una amiga norteamericana llamada Jennifer decide matricularse en un curso de inmersión lingüística que ha encontrado en Internet. El curso intensivo será impartido en el extranjero, en concreto en la campiña inglesa, por una profesora de aspecto bonachón llamada Mrs. Grose. Si bien la obra comienza en la cárcel, enseguida la acción retrocede desde el infierno carcelario a un *locus amoenus* visual y lingüístico llamado *Four Roses*<sup>16</sup>, villa donde tendrá lugar el curso. Paradójicamente, en este contexto bucólico la sensación de claustrofobia, de angustia y de ansiedad se presenta de forma gráfica mediante reiterados flashbacks, donde la narradora retrocede y avanza provocando que paraíso y cárcel, cárcel y paraíso acaben amalgamándose al final de la obra. El primer indicio que alerta de que el paraíso se transformará en infierno asoma con el personaje de Anie Grose. Grose supone un guiño a la complejidad psicológica del personaje de Mrs. Grose, el ama de llaves capaz de contactar con fantasmas en la obra de Henry James *The turn of the screw*<sup>17</sup>. En *el viaje del inglés*, Anie Grose convive con otro tipo de fantasmas, unas criaturas de ficción simbolizadas por las diferentes identidades que conviven en su mente, pues recordemos que se presenta como Anie Grose la bonachona propietaria de Four Roses, pero es en realidad Anie Grove, una extraña y enfermiza cuidadora que trabaja en la mansión. En relación con su lado enajenado y teniendo en cuenta la definición del término, Grose se refiere a algo que es, *disturbing, disgusting, slightly awkward or really just not right. It is a word to fill the awkward silence between someone telling you something that you really didn't want to know about a relationship or a medical condition (...)*<sup>18</sup>.

Partiendo de las connotaciones del apellido “Grose”, de las cuales quizá Laura nunca se percató por su bajo nivel de inglés, el personaje de la profesora transmite la sensación de estar frente a un ser perturbador que bien podría recordar al trastornado personaje cinematográfico de *Psicosis*. Como comprobaremos al final de la obra Grose o Grove es una obsesa oficial, es decir que cumple a pie juntillas con los síntomas y la conducta de los pacientes con esta patología psicótica. Según el psicólogo J. Vallejo dichos pacientes con personalidad obsesiva son escrupulosos, tienden al orden y la meticulosidad y para ellos todo debe ser planificado, pues sufren falta de espontaneidad. Recordemos, entre otras escenas que concuerdan con este tipo de actitudes y conductas patológicas, el momento en el que Laura Prats llega al caserón victoriano y le sorprende la extrema limpieza y orden que allí encuentra. Vallejo también apunta que además estas personas son perfeccionistas, perseverantes y preocupadas por el rendimiento. En este sentido Grose se propone no descansar hasta que Laura, su única alumna, consiga un buen nivel de inglés. Asimismo, el psicólogo sostiene que estos individuos son inflexibles, rígidos y tensos y mantienen una actitud convencional formal. Esta actitud la vemos plasmada en la personalidad de Grose y en su afán por quitarle el teléfono a Laura y no querer devolvérselo hasta que se aprenda la tan temida lista de verbos

---

<sup>16</sup> Véase con respecto a la casa y el contexto real que la inspiró la *Entrevista a Carme Riera*.

<sup>17</sup> Véase también a este respecto la *Entrevista a Carme Riera*.

<sup>18</sup> Definición tomada de, *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/>

irregulares y otras cuestiones gramaticales de índole similar. Por último, a la vez que inflexibles estos pacientes son indecisos, con necesidad de controlarlo todo. En esta línea, recordemos cómo Grose proporciona a Laura hasta el mínimo detalle para llegar sin problemas desde Barcelona hasta su caserón escondido en la campiña inglesa.

Si el narrador deja vislumbrar la encubierta patología de Mrs. Grose, a medida que vamos leyendo el texto, percibimos la patología de la alumna, esta sí camuflada en un principio, pero subyacente en el uso de infinidad de expresiones como “engorroso,” “obsesión,” “problema,” “complejo” o “contaminación”. La primera expresión que emplea para describir su carencia lingüística es “engorroso” y “asunto” dos palabras de carácter negativo que transmiten pesadez, pesadumbre y dificultad.

*Las razones que me lo impedían eran de peso: de una vez por todas había decidido acabar con el **engorroso** asunto del inglés (9).*

Más tarde, la ansiedad de la alumna se hace presente al usar en varias ocasiones el término “obsesión”:

*Como mi **obsesión** era bien conocida por mis compañeros de trabajo, todos trataban de quitarle importancia diciéndome que no debía preocuparme tanto, al fin y al cabo la mía era una carencia generacional (12).*

*A usted, que domina lenguas, mi **obsesión** puede parecerle absurda y quién sabe si no pensará que soy un caso clínico, una maniaca impulsada por una extraña fijación idiomática (28).*

También alude a sus lagunas idiomáticas como “problema” y advertimos por el tono la prisa que tiene por superarlo:

*Le aseguré que tanto los estudiantes como Bush me traían al fresco, que por todos los medios quería solucionar mi **problema**, que detestaba parecerme a ellos y que lo que mejor podía hacer por mí, en vez de llenarme de recortes de periódico, era aconsejarme la mejor manera de aprender inglés (14).*

Con sentido del humor, pero con tintes realistas, la narradora prosigue con su retahíla de términos negativos y esta vez incluye en sus complejos lingüísticos al mismo presidente del gobierno, y todo ello para demostrar que no saber inglés puede llevar incluso hasta cuestiones tan terribles como participar en una guerra:

*Estaba convencida de que si Aznar hubiera sabido suficiente inglés, nuestra participación en la guerra de Irak no habría tenido lugar. Fue su **complejo** de inferioridad lo que le impulsó a decirle a Bush yes, en vez de no, thanks, o de entrada no, Darling. Cuando no sabes un idioma no puedes negociar, eso está claro, y tienes a pasar por todo, sin darte cuenta de hasta qué punto aceptas las imposiciones del otro. Pensándolo bien, quizá*

*nuestra participación en la guerra fue un efecto colateral de las carencias idiomáticas del entonces presidente. Su educación como la mía, fue una consecuencia más del franquismo. Incluso entonces, aunque Franco hubiese muerto, los idiomas extranjeros eran considerados elementos de **contaminación** foránea (13).*

De este modo, mostrando las terribles consecuencias que puede acarrear la ignorancia de la lengua, la escritora crea un ambiente de incertidumbre que hace que el lector recorra las páginas con una buena dosis de adrenalina. Asimismo, prepara para los hechos finales y para que la imaginación del lector trace un posible final o finales.

Otro factor que favorece que la incertidumbre y la sensación de inseguridad y desasosiego se acentúen es el uso del *codeswitching* tan propio de las obras de autores que escriben en Spanglish como Ana Lydia Vega. El uso del *codeswitching*, recurrente en toda la narrativa de Vega, se pone de manifiesto a partir del título, "Pollito chicken" donde hallamos a Suzie Bermúdez, la protagonista de la historia, una puertorriqueña emigrada a Nueva York. Este fenómeno lingüístico, que Riera utiliza como técnica literaria, es común entre los hablantes con conocimiento de más de una lengua, pero con dominio restringido de una de ellas. Su práctica propicia la mezcla, a menudo involuntaria y mecánica, de dos o varios idiomas en una misma frase. Veamos algunos ejemplos:

*Grose me preguntó si ya estaba lista. Are you ready?, dijo, y me sentí feliz de haberla entendido, por una vez. Contesté que yes, yes, y puso el motor en marcha (37)*

*En adelante lo tomaríamos a las cinco o'clock (48).*

*Según ella, yo mentía continuamente, puesto que contestaba a sus preguntas con datos falsos. "HOW OLD ARE YOU?, PREGUNTABA. Y yo: "I'm seventy years old" o "I'm twelve years old". ¿Qué más daba? Pasaba luego a otra cuestión igualmente sencilla: Where are you from?, interrogaba. I'm from Japan, o I'm from Australia. ¿Qué importancia tenía responder con lo primero que se me pasara por la cabeza? (51).*

*No y no, usted no esquía los inviernos en Suiza, ni ha viajado a la Antártida jamás, ni se ha casado dos veces...It's not true! (52).*

*Thank you- me dijo, metiéndose el móvil en el bolsillo de su desastroso chándal, I will give it back to you when you leave for Spain at the end of the course- me dijo (56).*

En concreto, en *El verano del inglés*, el uso de la técnica de *codeswitching* hace fluir el misterio proporcionando un halo de incompreensión que provoca que el lector sienta a la protagonista no solo enclaustrada físicamente en la mansión de Four Roses, sino también confinada entre las estructuras gramaticales de un idioma que comprende a nivel muy básico. De ahí que las obsesiones se magnifiquen y lo que empieza siendo el

intento de salvar una laguna se convierta en una obcecación que lleva a Laura Prats a cometer asesinato. Por eso, ella misma y con resignación ante su suerte, comparte con el lector a través de sus cartas la incertidumbre y desorientación que ha sufrido durante el curso de inglés haciendo reflexionar con humor a sus receptores sobre el cinismo subyacente en la propia lengua:

*He dicho toda la verdad sin cambiar un punto. Puedo jurarlo. Pero me temo que la verdad en ese país de cínicos, cuyo idioma tanto difiere cuando se escribe de cuando se pronuncia- algo que debería avisarnos de entrada sobre la doblez de sus gentes-, no va a servirme de mucho (146).*

Por razón de esta meditación el lector se plantea si Prats se arrepiente de su crimen o por el contrario se siente liberada al final de la obra:

*Maté a mi profesora porque creía que iba a abusar de mí, **creía** que iba a estrangularme, lo hice en defensa propia y sé que usted me cree (145).*

Lo gráfico y tremendista de sus palabras hacen dudar al lector del arrepentimiento ante su crimen, ya que disculpa su delito al más puro estilo del Lazarillo cuando al comienzo de su relato escrito desde la cárcel explica su conducta asesina diciendo: *No soy malo, pero no me faltarían motivos para serlo*. En esta misma línea, Laura afirma:

*No soy rica, ya lo sabe, pero tengo dinero para pagar la fianza y a un buen abogado. (...) A veces tengo remordimientos cuando me veo con las tijeras en la mano y me contemplo clavándoselas una, dos, tres, hasta cuatro veces (147).*

En definitiva, en este viaje físico y mental, la historia empieza donde acaba trazándose un surco circular que deja así la novela abierta. Como en *The turn of the screw*, Riera brinda a la imaginación del lector que desarrolle tantos finales como lecturas. Es por ello este lector un ente interactivo que se ha convertido en detective y juez, al revisar las pruebas que ofrece la narradora para llegar a una o varias conclusiones. Conclusiones estas basadas en los avatares de dos personajes enfermizos y obsesionados por la enseñanza y por el aprendizaje de la lengua inglesa. Por un lado, la señora Grose se empeña, llegando incluso a usar la fuerza física, en que su alumna aprenda inglés. Por otro lado, Laura, la alumna, cuya incapacidad lingüística le lleva a enajenarse a causa de su obsesión y frustración ante el aprendizaje de la lengua inglesa, se presenta en medio de un paisaje costumbrista, imagen que pinta con palabras al español medio incapaz de hablar más lengua que la suya. El uso del humor negro induce a que la sensación de claustrofobia sea cada vez más intensa y asfixiante a medida que avanza la obra. Igualmente, la sensación de cerrazón que aporta la cárcel, la utilización del *codeswitching* y el desconcierto e incomprensión lingüística recurrentes en toda la obra refuerzan en la mente del lector la sensación de desorientación que muchos españoles sienten al estar en contacto con otras lenguas, en especial con la inglesa, y todo ello a lo largo de un relato impreso con tintes detectivescos.

## Referencias Bibliográficas.

Belazi, Heidi, et al. "Code-switching and X-bar theory: thus functional head constraint", *Linguistic Inquiry*, 25, 2, 1994, págs. 221-237.

Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*, Alianza, Madrid, 1998.

Centro de investigaciones Sociológicas. [http://www.cis.es/cis/opencms/-Archivos/Marginales/2660\\_2679/2677/Es2677mar\\_A.pdf](http://www.cis.es/cis/opencms/-Archivos/Marginales/2660_2679/2677/Es2677mar_A.pdf)

Delicado Puerto, Gemma, Enrique Agudo Garzón, Paula Ferreira da Silva, Belén Cumbreño Espada. "Venciendo miedos en la enseñanza de inglés a adultos: un caso práctico: la ciudad, sus leyendas y los espacios web", *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 4, 2009, págs. 56-73.

Horwitz, Elaine. "Language anxiety and achievement", *Annual Review of Applied Linguistics*, 21, 2001, págs. 112-126.

James, Henry. *The turn of the screw*, M. Secker, London, 1923.

Riera, Carme. *El verano del inglés*, Alfabeta, Madrid, 2006.

Urban Dictionary, <http://www.urbandictionary.com/>

Vallejo Ruiloba, J. *Introducción a la psicopatología y psiquiatría*, ediciones científicas y técnicas, Barcelona, 1996.



***Los españoles y el inglés: Entrevista a Carme Riera. Conferencia en Catholic University of America, Washington, DC, febrero 2010***

*The Spanish and the English language: interviews Carme Riera.*

**Gemma Delicado Puerto**

Departamento de Filología Inglesa

Universidad de Extremadura

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**E**n *El verano del inglés* captas un momento de la historia social del mundo presente para burlarte con fina ironía y retratar una carencia nacional: la falta de dominio de la lengua inglesa por parte de una gran parte de la población española por medio de Laura Prats y la péfida Grose...

GDP: A pesar del desdoblamiento que existe entre escritores y narradores, y de la vida propia del texto, ¿qué hay de autobiográfico en las fobias ante el aprendizaje de inglés que sufre la protagonista Laura Prats?

CR: Mucho, se me dan muy mal los idiomas.

GDP: En tu novela *La mitad del alma* mencionas un método un tanto inquisitorial que se ha utilizado y se utiliza hoy día, ¿qué queda de estas arcaicas y contraproducentes metodologías usadas para el aprendizaje de idiomas en España en el personaje de la profesora Grose?

CR: El método al que me referí se usa en Dartmouth College y es un espanto; no sé si se ha exportado pero es probable.

GDP: Estas metodologías han causado sufrimiento a varias generaciones de españoles, para quienes la gramática se ha convertido en una cárcel y sus estructuras lingüísticas en barrotes. Este sentimiento de encarcelamiento lo has descrito con una tendencia analítica que recuerda a la pluma de Henry James y a sus experimentos psicológicos. Además, en alguna ocasión has mencionado tu pasión por la psicología. ¿Son Grose y Prats tus experimentos psicológicos?

CR: El nombre de Grose sale de otra vuelta de tuerca, la novela de Henry James a la que traté de rendir homenaje. Como has visto muy bien, Prats es más de mi cosecha, hay muchas Prats en todas partes.

GDP: En *El verano del inglés* captas, a modo de retrato costumbrista, la sociedad española contemporánea y sus lagunas. En la obra has mencionado que esta carencia llevó a España a la guerra de Irak porque Aznar en vez de decir “no”, dijo “yes” a Bush, ¿lo crees en realidad?

CR: Es una broma, aunque quién sabe...

GDP: El final de la novela deja al lector en un profundo desasosiego... Al final Laura Prats mata a su profesora, pero consigue aprender inglés y la sensación que se tiene es que el fin justifica los medios, ¿se arrepiente Laura de su crimen?

CR: No lo sé. Habría que preguntárselo a ella.

GDP: Se habla bastante sobre la situación del español en España y en el mundo, pero ¿qué hay de la situación del inglés en España? Siendo bilingüe conoces la riqueza que aporta el bilingüismo, pero ¿qué paraliza a los españoles a la hora de aprender inglés?

CR: Supongo que los malos métodos pedagógicos y la lejanía fonética entre el inglés y el español, que ayuda poco.

GDP: Acabas de entregar a tu editor tu primera novela negra. Sin embargo, *El verano del inglés* a pesar de no tener un detective oficial, tiene asesino y muerto y, al estilo de *Crónica de una muerte anunciada*, es el lector el que irá resolviendo las motivaciones y el modus operandi que llevan a Laura a cometer el crimen. ¿No es *El verano del inglés* en cierto modo una novela negra?

CR: Tal vez tiene puntos de contacto con el género.

GDP: Tus recurrentes viajes y estancias en EE.UU y tus textos denotan cierta fascinación por el mundo anglo-sajón. ¿Qué es lo que te aporta como escritora?, ¿en lo personal?

CR: Me encanta ir a USA; es el único lugar en que puedo escribir con tranquilidad.

GDP: Mimas y quieres mucho a tus lectores y los tienes en infinidad de países. De hecho, en varias universidades americanas de prestigio se leen tus obras críticas y literarias en las clases de literatura española, ¿te has planteado alguna vez escribir para lectores del otro lado del océano? Tú has sido profesora de literatura española en EE.UU ¿sientes la necesidad de enseñar de forma diferente en ese país?

CR: No me he planteado escribir específicamente para los lectores americanos pero sí un americano ha protagonizado *Con ojos americanos*.

GDP: Muchos han sido los exiliados o expatriados españoles que han acabado en universidades americanas y desde allí han escrito parte de su obra crítica y literaria. Estos otros críticos trabajan y han trabajado la literatura española desde EE.UU, ¿se han abierto nuevas corrientes desde allí? ¿crees que la crítica hecha en la península se alimenta de la escrita al otro lado del océano?

CR: No sé si se alimenta, pero creo que influye bastante.

GDP: Ya has dicho en alguna ocasión que en uno de estos viajes viviste en una casa que inspiró la casa de Four Roses y su armario secreto. Podrías dar detalles. Entonces, ¿por qué situar la acción en la campaña inglesa?

CR: Era la casa que habité en Dartmouth College; pasé un miedo espantoso en una casa sórdida que no servía de marco para mi novela.

GDP: Aunque en *El verano del inglés* pintas la sociedad actual, antes has escrito novelas históricas. ¿Crees que este florecimiento de este tipo de novelas es una necesidad actual, una necesidad de pasar esa pesadilla para poder descansar?

CR: No, las novelas históricas que tienen éxito en general sólo tratan de entretener al público.



## **2.- Espacios públicos y privados**

## *Mirada al espacio interior en Temps d'una espera de Carme Riera*

### *Examining Interior Space in Carme Riera's Temps d'una espera*

**Magdalena Coll Carbonell**

World Languages Department  
Edgewood College, Madison, WI

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** Carme Riera, en *Temps d'una espera*, elabora un diálogo con el feto que ya ocupa un espacio en su cuerpo. La narración es una creación dual, simultáneamente se crean los dos, el nuevo ser y el texto. Este trabajo reflexiona sobre el espacio corporal perteneciente exclusivamente a la mujer y el espacio textual. El útero es textualizado y contextualizado en *Temps d'una espera* en forma de diario epistolar, en relación al tiempo de ocupación limitado. Reivindicar la maternidad como espacio creativo y vía de liberación para la mujer, este es el objetivo de este análisis.

**Palabras clave:** Maternidad y texto. Creatividad. Espacio. Identidad femenina.

**Summary:** In “*Temps d'una espera*” Carme Riera composes a dialogue with the fetus that inhabits a space within her body. The narrative describes a dual creation, that of the new being, and of the text itself. This work reflects upon both textual space and the space within their bodies that is the exclusive property of women. In *Temps d'una espera* the uterus is textualized and contextualized in the form of an epistolary diary, in relation to the limited term of fetal occupation. *Riera's* reinvention of motherhood as a creative space and the road to liberation for women is the objective of this analysis.

**Key Words:** Maternity and text. Creativity. Space. Feminine identity.

*Aquest és un quadern per anotar la vida interior,  
la més íntima, la nostra. Vida íntima,  
que escriuria C.B. Un espai en el qual les dues ens aixoplugam.  
Un úter de paper (121)<sup>1</sup>.*

*Temps d'una espera*, 1998  
Carme Riera

La escritura ha pertenecido al mundo patriarcal tradicionalmente, y a la mujer se le había denegado este privilegio de expresión artística y creativa hasta mediados del siglo XX. Muchos escritos de mujeres han nacido y muerto en cajones por no ser reconocida la autoría femenina. Hubo mujeres que escribieron bajo seudónimos masculinos para no ser reconocidas y permanecer en el anonimato. Imperecedera es la historia de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), que para poder desarrollar su deseo de conocimiento tuvo que hacerse monja ya que dentro del matrimonio la mujer instruida no tenía cabida. Sor Juana, en su obra *Respuesta a Sor Filotea*, manifiesta: *Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. (...) Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir, en materia de seguridad, que deseaba, de mi salvación(430-433)*. A la mujer sólo se le dejaba expresar en el espacio doméstico, y como afirma Biruté Ciplijauskaitė en su texto *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, *En sus principios, la prosa femenina se limitaba a Cartas y memorias (1988: 13)*. Las palabras de Ciplijauskaite se justifican cuando Riera, en una entrevista concedida a Luis Racionero, comenta los motivos que la impulsaron hacia la escritura:

*Empecé a escribir cuando hice la primera comunión en Palma (...) a partir de entonces podría confesar, es decir, contarle historias al confesor, aquel placer de hablar sin ser vista (...) También me motivó a escribir otro acontecimiento de aquella época: la muerte de mi abuelo (...) El Sagrado Corazón, que no sirve para nada, sirvió, al menos para enseñarme a escribir; hacíamos deberes de estilo cada día. Como educaban señoritas para casarse, la carta en su modalidad demodé, era muy importante: por ejemplo, yo sé escribir cuatro o cinco tipos de carta de pésame, contestar invitaciones a pasar unos días en el campo, o excusarme por no poder ir al teatro (14-16).*

En esta confesión de la autora se perfila su gusto por el lenguaje, y su uso para distanciarse y esconderse tras las páginas escritas para comunicar los pecados al confesor. El sentir la necesidad de escribir ante un hecho traumático, como la muerte del abuelo, es ejemplo de que la escritura preserva los recuerdos. El tipo de cartas que

---

<sup>1</sup> Todas las citas de *Temps d'una espera* en su primera edición, Columna, Barcelona, 1998. Al final de cada cita se da el número de página entre paréntesis.

las monjas le enseñaron a escribir revela lo que socialmente era importante que aprendieran las niñas de una clase social determinada. ¿Qué espacio dentro de la escritura ocupa *Temps d'una espera*? Me parece necesario decir *a priori* que el texto es una re-creación de este espacio narrativo otorgado a la mujer para la expresión de sus vivencias. Esta génesis textual es simultánea a la gestación del segundo hijo de la autora. En el prólogo del libro, Carme Riera cuando se refiere al manuscrito del texto lo describe así, (...) *perquè els fulls manuscrits dels diversos Quaderns d'espera es transformessin en llibre, calia que passessin uns anys* (11). El cuaderno tiene una connotación femenina y doméstica como espacio ancestral propio de la mujer para ejercer la escritura, copiando o reproduciendo recetas de cocina u otros consejos pertinentes al buen hacer de la vida doméstica. En el cuaderno, el autor o autora tiene en mente a un destinatario o destinataria claro y definido. En cambio, en el diario, por lo general el autor y el lector son la misma persona. La crítica Janet Pérez también cuestiona el género de *Temps d'una espera*:

(...) *me parece que el «diario» de Riera no lo es del todo: el diario típico incluye una selección bastante más panorámica de sucesos, en vez de concentrarse sobre un núcleo muy concreto de temas; tampoco emplea el tratamiento cariñoso al «tú» ni el formato de cartas o conversación íntima (lo que Unamuno llamaría «monodiálogos»). Aunque Riera menciona algunos sucesos cotidianos, muchos días lo escrito se limita a una observación, un sentimiento, una emoción, un pensamiento motivado por el embarazo o el futuro del feto* (281).

La observación de Pérez coincide con lo expresado por la autora, (...) *em vénen temptacions d'anotar en aquest quadern altres vivències alienes a tu, fets que només m'afecten a mi i que no et pertoqueuen, però me'n guard. M'agrada la idea de preservar aquest espai només per nosaltres* (48-49). La autora tiene que ceñirse al objetivo que la lleva a empezar a escribir el *quadern*, y no dejarse llevar por el deseo de contar todo lo que le ocurre y convertirse ella, la narradora, en protagonista principal del relato.

Carme Riera es una autora que cuida mucho su léxico, entonces no se puede pensar que es un “descuido” el que use indistintamente los dos términos, diario y cuaderno, a lo largo de la narración. En mi opinión, se trata de una transgresión de espacios, el discurrir entre “diario” y “cuaderno”, así el cuaderno es liberado de la condición de espacio femenino y adquiere una nueva dimensión dentro del texto literario. Maurice Blanchot al hablar del recurso del “diario” hace hincapié en el tipo de discurso que usa éste, contrastándolo con el literario: *Aquí, todavía se habla de cosas verdaderas. Aquí, quien habla conserva un nombre y habla en su nombre, y la fecha que se escribe es la de un tiempo común donde lo que ocurre, ocurre verdaderamente* (23). A las afirmaciones de Blanchot, se une la voz de la autora, *diari: Espai de llibertat. Sense lligams, sense límit, sense entrebancs, sense estil, sense censura* (25). Riera vive este espacio textual como de libertad personal, un texto del cual ella es dueña y no tiene que someterse a cánones retóricos de índole patriarcal. Riera, en entrevista de Marta Nadal, al ser preguntada por la voz

femenina de sus textos, dice, *sempre hem estat reproductores i ara comencem a ser creadores*<sup>2</sup> (127). Carme Riera ahora es creadora por partida doble y se niega a ser sólo recinto acogedor de la semilla masculina para la reproducción de la sociedad patriarcal.

El útero es análogo a lo que Virginia Woolf describía y reclamaba, una habitación propia, y que además es el título de su libro *A Room of One's Own* (1928). Se hacía necesario que se le reconociera a la mujer el derecho a un espacio en el que pudiera darse la creación libremente. El seno materno, el útero, como espacio reivindicativo de la identidad femenina, esta habitación con pertenencia y que nadie puede mandar sobre ella, sólo su propia dueña. En *Temps d'una espera* se engendran y crecen simultáneamente, texto, feto e identidad femenina en un único espacio simbiótico creando un discurso polifónico y armónico. Desde el momento que a la madre se le revela que va a tener una niña, el discurso se arraiga en la retórica de la semejanza, complicidad y hermandad. *Dia importantíssim. (...) Ets una nina, una nina!* (84). La madre se siente enormemente feliz y a partir de aquí derrama toda su capacidad lírica en el texto durante el tiempo que queda de embarazo.

En la escritura del cuaderno hay el deseo de transfundir las experiencias en forma de enseñanzas al nuevo ser en gestación, con la esperanza de que un día lo leerá. Los consejos se repiten y van desde qué textos el nuevo ser debería leer; hasta le aconseja que tenga hijos y que no rehuya al placer de la maternidad, *quan passis per la mateixa experiència que jo durant aquests mesos, quan també esperis una filla o un fill, tal vegada t'ajudi comptar amb uns antecedents propis, oferts per la memòria de la teva mare* (86). A la criatura por nacer la invita a que sea escritora, y a la vez proyecta sus propios deseos de perpetuarse, *Si algun dia escrivis la teva vida, podràs començar per aquest quadern* (103). La autora quiere dejar constancia de forma escrita de los deseos y proyectos de futuro que tiene para su hija. Estas esperanzas no se limitan a la niña que aún no ha nacido, sino que el texto al ser publicado los lectores y lectoras implícitos quedan implicados<sup>3</sup>. El espíritu didáctico es el que lleva a Riera a escribir; lo corrobora lo que dijo en una entrevista concedida a Anne Guillaume (...) *yo quiero contar algo, y a través de ello, lograr satisfacción, como la de enseñar algo* (76). De la narración trasciende la sensación de que cuando la autora escribe, el espacio en el que se encuentra es un lugar propio en el que se respira silencio, un concierto dialógico entre el espacio físico exterior y el interior ocupado por el nuevo ser. Como diría Blanchot refiriéndose a la soledad del escritor, *no es esencialmente soledad:*

<sup>2</sup> Marta NADAL en la página de "Presentació" del texto *Vint escriptors catalans* (1997) explica que inició una serie de entrevistas bajo el título "Converses Literàries" que fueron publicadas en la revista *Serra d'Or* con una frecuencia mensual. La idea era acercar los escritores catalanes a los lectores. Entre los personajes que fueron entrevistados se encontraban Teresa Pàmies, Maria Barbal, Maria-Mercè Roca, Josep M. Castellet, Miquel Desclot y Carme Riera, entre otros. La mayoría de estos escritores y escritoras eran protagonistas de la campaña "L'Escriptor del Mes", promovida por la *Institució de les Lletres Catalanes*. La entrevista con Carme Riera se publicó en la revista *Serra d'Or*, mencionada antes, en marzo del 1994.

<sup>3</sup> Geraldine NICHOLS en "Una vuelta a los orígenes" explica lo que el tono epistolar del texto provoca en el lector, "quien lee se convierte en receptora o receptor de las confidencias de la persona que escribe" (2000: 21).

es recogimiento (15). En mi opinión, *Temps d'una espera*, aunque tiene muchas partes de monólogo interior, es un cuaderno compartido entre la emisaria-narradora y la destinataria-narrada en el cual se dan cita una variedad de discursos, todos reunidos en este espacio íntimo y personal, un espacio del “*nosotros*” o “*nosotras*”, como lo define la autora, (...) *la idea de preservar aquest espai només per nosaltres i conjugar en la primera persona del plural tot el que passa. Em sap greu que el dual no sigui acceptat per la gramàtica catalana* (49). El lenguaje hegemónico limita la expresión de los sentimientos especialmente si estos provienen de la mujer y en este caso aún más propios de su condición, la maternidad. El espacio texto/útero se construye en género femenino, de la intimidad madre-hija, desde la complicidad de ser portadoras de la historia ancestral de todas las mujeres.

A través de la escritura se intenta convertir el tiempo en espacio, espacio narrado, para poder revisitarlo, volver a vivirlo, *bescambiar el temps en espai. Materialitzar-lo* (...) *El temps sembla menys fugisser quan deixam constàcia escrita del seu pas* (104). Esto es el cuaderno, la literatura, atrapar el tiempo entre los espacios que dejan las rendijas de las letras formando las palabras.

Es imposible evadir la presencia del espacio en el texto *Temps d'una espera*. El texto se focaliza en el espacio donde se gesta el nuevo ser y en la relación entre éste y la madre. El tiempo y el espacio están estrechamente interrelacionados y vinculados en la literatura, según la teoría de Bakhtin, el *cronotopo* (...) *expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo* (237). Aunque el tiempo es crucial en el embarazo por su principio y fin asegurados en *Temps d'una espera*: el cronos no sólo está marcado por la fecha escrita al término de la casi diaria escritura, sino por otra visión del tiempo, (...) *perceb el temps d'una altra manera. El temps perfila els teus llavis, acaba la forma dels teus ulls, arrodoneix les teves petites unghes. El temps aconpleix el teu cos* (128). El tiempo es percibido por la madre en términos teológicos (29)<sup>4</sup> que dan forma, crean y construyen un cuerpo físico humano, una semana, por ejemplo, puede ser equivalente a la piel que re-cubre todos los órganos interiores y protege y preserva la intimidad. En cambio, Riera lo vive como un tiempo lineal, *sageta que apunta sempre cap endavant* (128). El tiempo de gestación corre en una sola dirección, como una flecha, hacia fuera, al exterior.

Con anterioridad en este trabajo, me he ocupado del análisis del espacio textual, ahora voy a centrarme en dos de los espacios representados en el texto de Carme Riera, donde encontramos referencias al espacio público, que incluye el ámbito familiar y social y al espacio poético en el cual radica el “yo” individual. Estos espacios se entremezclan con el espacio filosófico, intelectual y psicológico, representados por un léxico específico, por eso se identifican diferentes discursos en el texto como el científico-médico, histórico, coloquial y popular entre ellos.

---

<sup>4</sup> En opinión de Geraldine NICHOLS, la madre entiende el tiempo como que cada fracción de éste que transcurre, el cuerpo del nonato está más desarrollado y con más posibilidades de llegar a término y ver la luz.

Al textualizar el útero, el espacio que ocupa el nuevo ser no es más que una metáfora del texto, se desarrollan la narración y el feto al mismo tiempo, la nueva vida en el seno materno transforma el útero en espacio de libertad y creación femenina, *sent la necessitat de deixar constàcia escrita dels canvis que anirà fent el meu cos, condicionat pels de l'altre ésser que és a dins meu* (13). El recinto uterino, intrínseco a la intimidad de la mujer, cuando es ocupado por un embrión, como tarda un cierto tiempo en hacerse evidente su cambio de tamaño, es durante este período cuando es imperceptible al público, se genera un diálogo íntimo y personal entre madre e hijo o hija sin participación de la opinión pública o crítica social.

Se forma un nuevo cuerpo a expensas de la deformación del que lo cobija, se construye el texto y se deconstruye el lenguaje, por sus propias limitaciones, se crea un nuevo ser y se transforman la identidad de la madre y la dinámica de su grupo familiar. Riera se ha manifestado a favor de este embarazo y ha explicado que fue deseado y no fruto de un “descuido”, como le sugiere su ginecólogo (19). Paralelamente a la felicidad de la autora por su embarazo, se crea un discurso social a su alrededor de descontento y en contra de esta nueva gestación, a los amigos les parece que ya le ha pasado el tiempo de tener hijos: (...) *acaba d'assabentar-se del meu embaràs i gairabé em dona el condol* (37). Al esposo le da pereza el “volver a empezar”, y a la familia de la autora tampoco le parece oportuno que ella tenga otro hijo ahora: (...) *d'aquí dos dies mos n'anam a Palma, telefon a ca nostra i els comunic la bona nova. M'adon que no estan massa contents* (84). El embarazo en cuanto es notificado pasa a ser un espacio público sobre el que cualquier persona puede opinar.

La autora se adelanta a la crítica que recibirá más tarde cuando se sepa públicamente que está nuevamente embarazada; su hijo único ya tiene trece años. A lo largo de la narración Riera muestra su descontento por el cambio de aspecto que su cuerpo grávido va a sufrir:

*Ja fa més d'un mes que el meu cos viu pendent d'un altre cos en estricta sintonia interior i anirà transformat-se al mateix temps que aquest es transformi, inexorablement. El ventre voluminós que es tan poc atractiu, és també un indicatiu clar de la pertinença. L'evident senyal d'ocupat. (...) El meu cos anirà deixant de ser un cos per ser contemplat amb gust o amb desig. Impossibile agradar a ningú amb aquest aspecte cada vegada més boterut* (20).

Al no ser una madre primeriza, ni tampoco joven, le preocupa que su cuerpo después del parto quizás no se recupere perfectamente y muestre el paso del tiempo. En otra instancia persistiendo en el desagrado y casi rechazo de su figura física, mirándose al espejo hace lectura e inventario de las “deformaciones” que se evidencian en su cuerpo:

*Em mir nua davant del mirall. El ventre comença a destacar-se com una mena de proa, els pits han augmentat de volum, les venes, blavoses, d'una coloració més intensa, semblen obrir més camins sota la pell tibant. (...) És possible que aquest embaràs acabi amb el meu body definitivament. No és que no m'importi, m'importa i molt. Som massa jove perquè em considerin vella, però tal vegada massa vella per ser considerada jove* (116-117).

Este embarazo pone en conflicto el “yo” con su identidad social y no está en

concordancia con la alegría de crear un nuevo ser. La preocupación por el aspecto físico y el miedo a dejar de ser objeto sexual es una retórica que se contradice con el discurso feminista<sup>5</sup>. Riera entiende el feminismo como *una qüestió moral* (169) de lucha por la justicia y la reivindicación de la igualdad en todos los ámbitos. Esta atención al cuerpo físico no coincide con lo que comúnmente una mujer embarazada experimenta. El hecho de quedar embarazada ya conlleva sentimientos de triunfo, tanto si el embarazo es deseado o no. Los primeros meses de embarazo, a no ser que la futura madre sufra mareos y vómitos, son maravillosos, es saber que “alguien” está dentro de ti y nadie lo puede advertir a no ser que se diga; el feto está formándose y su tamaño aún no condiciona o limita a la madre a hacer su vida normal. En general las mujeres se sienten orgullosas cuando ya pueden mostrar el tamaño del vientre y vestirse apropiadamente como embarazadas. La autora se niega a llevar la ropa diseñada especialmente para esta ocasión: el embarazo, al contrario prefiere comprarse túnicas de estilo hippie (120)<sup>6</sup>. La ambivalencia de sentimientos es común durante el embarazo y mi lectura de esta contradicción es que hay un desdoblamiento del “yo” por parte de la narradora. Una parte del “yo” se enfoca en la sociedad buscando aprobación a su embarazo, a pesar de que no sea una veinteañera: (...) *d'aquí dos (años) en compliré quaranta* (16), y lo que recibe y tiene que afrontar es un discurso negativo, en contra de esta segunda gestación. La otra parte del “yo” absorbe esta negatividad y la regurgita en el texto. La autora ahora recuerda que en su adolescencia al experimentar conflictos de identidad ya había usado la escritura como espejo y reflexión: (...) *sé, però, el que cercava aleshores: que el paper em servís de mirall. Un mirall en el qual, finalment, aconseguís poder verificar els reflexos múltiples d'un jo que en aquella època em semblava escindit i confús* (115). La narradora se hace eco de lo condicionante que pueden ser las convenciones sociales, y por eso usa ese discurso para evidenciar que no es ella quien habla, sino la sociedad a través de ella como reflejo de la imagen proyectada por un espejo. La autora-madre con esta segunda concepción transgrede lo establecido socialmente por el orden patriarcal: *He après a acceptar aquesta mena d'ambivalència de la gent (...) Fins i tot de vegades, he explicat que la diferència d'edat entre els meus dos fills estava justificada per un seguit d'avortaments intermedis, (...) m'be adonat que tranquil·litzava molt el personal que, (...) no entén com, si ja tenc un fill de catorze anys, puc estar tan contenta amb aquesta que encara ha de néixer* (154). No se puede olvidar que *Temps d'una espera* fue escrito en 1986, cuando el uso de la píldora anticonceptiva estaba en auge y ser madre a conciencia no se llevaba. Las instituciones patriarcales estaban en crisis, incluyendo la de la maternidad.

<sup>5</sup> A través de la intertextualidad en *Temps d'una espera*, la autora va revelando su afinidad por unas ideologías feministas determinadas. Como modelos de personajes femeninos literarios y míticos que no se dejaron dominar, nombra a la diosa Diana, a Camila de la Segunda Égloga de Garcilaso y a Marcela del Quijote. Como autoras más contemporáneas, nombra a Jean Shinode Bolen y su libro *Goddess in Every Woman*, Simon de Beauvoir y su obra capital *El segundo sexo*. Riera está totalmente en contra de la filosofía que promulga el texto, ya que habla de la maternidad como hecho negativo. Riera prefiere *Nacida de mujer* de la autora Adriane Rich porque defiende la maternidad como un derecho que las mujeres deben ejercer.

<sup>6</sup> El estilo hippie se caracterizó por colores vivos con motivos florales y sobre todo anchos sin constreñir la silueta femenina.

Los personajes protagonistas de *Temps d'una espera* son la madre y la hija en estado embrionario, y luego tenemos los personajes que orbitan en torno al universo familiar y social que constituyen un cosmos dividido por individuos femeninos y masculinos, los cuales ayudan a descifrar la identidad de la madre real y, a la vez, como personaje de ficción. Las voces de los personajes tanto femeninos como masculinos están tratadas de forma bastante neutra e imparcial, pero se percibe una línea simbólica divisoria entre unos y otros. Prácticamente todas las visitas al ginecólogo están descritas como visitas individuales y en soledad no compartidas con el esposo-compañero. En la cadena de personajes masculinos tenemos al abuelo, al padre, al esposo, al primogénito, al ginecólogo y algunos amigos. En la línea de las mujeres tenemos a la abuela, las tías, la madre, y algunas amigas. En cuanto a las opiniones expresadas sobre el embarazo de la autora, éstas no son unánimes pero hay una tendencia entre los hombres a rechazarlo y las mujeres muestran más aceptación. Una de las amigas le había prometido una pluma para cuando se quedara embarazada, y ha llegado el momento: (...) *avui ha vingut i me l'ha portada (...) Llisa suau i em millora la lletra* (37). Sin lugar a dudas es un regalo transgresor con doble significado, la pluma, es símbolo fálico y además se usa para la expresión literaria creadora.

La autora hurga en sus orígenes para que su futura hija conozca y se reconozca en las diversas identidades que componen su historia y su pasado y a partir de esta plataforma pueda construir su propia identidad. A la autora-madre también le sirve para revisitar y reflexionar en su propia trayectoria como mujer. Por ejemplo, entre los personajes femeninos tenemos a su abuela, que se muestra como una mujer fuerte que vive su vejez prácticamente separada de su esposo, pero que lee y le cuenta historias a la autora. La madre de Riera el lector la percibe como una mujer muy tradicional a pesar de que era licenciada en filología semítica (141). Aceptó con sumisión su papel en la sociedad franquista<sup>7</sup>; la abuela fue quien le contó que la madre quería tener un varón y tuvo una niña, la autora (39). Riera se pregunta cómo se sentiría su madre cuando estaba embarazada de ella, si realmente quería tener hijos inmediatamente al casarse (*ibid*). Estas preguntas quedan sin responder, parecen formar parte de la caja de los silencios, de las cosas que no se preguntan, por desgracia muchas familias conservan estas cajas.

El abuelo de Riera es un ser pintoresco y excéntrico que vive aislado la mayoría del tiempo en la tercera planta de la casa familiar: (...) *el teu besavi, era una persona estrafolària, molt divertida (...) Quan jo el vaig conèixer ja era vell, (...) Quan va morir, jo tenia set anys i me'n record molt bé (...) perquè vaig sentir molta pena* (53-54). Por su padre, que parece ausente la mayoría del tiempo, Riera siente un cariño especial, *Sent un afecta molt especial per mon pare. Debilitat edípica, possiblement, malgrat tantes coses com ens separen. (...) No tenc gairebé records seus* (78). Más adelante la autora reconoce que fue su padre quien le descubrió la

---

<sup>7</sup> Carme Riera nació en 1948. Cuando sus padres se casaron en 1947, España estaba en plena postguerra civil, por lo tanto era la época del franquismo más duro, todos los ciudadanos debían seguir a rajatabla los valores familiares y sociales instituidos por Franco.

poesía de Rubén Darío (*ibid*). Sigue el texto, y ahora compara a su padre con su esposo y padre de la hija que está creciendo en su vientre, *Quina diferencia amb el teu pare, que es prepara pel teu naixement i pensa ja en tot el que compartirà amb tu* (*ibid*). En realidad lo que Riera lleva a la palestra es una crítica a las mujeres que la precedieron, que no pudieron defender la maternidad como creación, pero ahora es otro tiempo y ya se puede ser mujer y madre a la vez (143).

La mayoría de las amistades de la autora está sorprendida por el embarazo pero lo acepta positivamente, pero hay un amigo que cuando Riera le comunica su estado de buena esperanza no puede sobrellevarlo: (...) *s'acomiaada fins d'aquí nou mesos. Li pregunt si s'en va de viatge, i em diu que no, que som jo qui se'n va* (37). Este amigo parece que no puede tolerar a la mujer, la autora, en su mayor momento de plenitud, cuando su cuerpo alberga otro ser engendrado que nacerá al término de nueve meses.

Riera, concedora de la diferencia entre el espacio interior del útero y el espacio exterior del mundo, traza una analogía sobre la lucha de los espermatozoides en la cavidad intrauterina por fertilizar al óvulo:

*Els que els han vist els descriuen amb un cap rodó i pla i una cua llarga que es belluga furiosa en una dansa frenètica. Malgrat el seu aspecte més aviat ridícul, semblen molt agressius i són nombrosíssims. (...) L'atac dels invasors encara no ha començat però l'anuncia el moviment de tropes. Avancen atropellats en les tenebres per tal d'allunyar-se d'aquest mitjà massa àcid, pernicios per a la seva salut. No tots son capaços de resistir-ho. Només els mes forts s'afanyen per remuntar cap a d'altres regions menys hostils. Estret amunt, cerquen espais més benignes que els permetin sobreviure, deixant-se arrossegar pel corrent sense haver d'esforçar-se tant com ara. (...) El nombre de baixes augmenta a mesura que passen les hores. Els que aconsegueixen arribar han de fer-ho trepitjant cadàvers o levant-los del mig, per poder seguir avançant, a la desesperada. (...) Els més ferotges esperen emboscats sense deixar de moure el llarg flagell que els distingeix, preparats per l'investida final. Quan arribi el moment, només un, un de tot sol, entre tans de milions, aconseguirà la presa cobdiciada. Només a un li serà permès penetrar la nau del tresor (...) allà a les cavitats intrauterines —aquí, ara— anticipen moltes coses del que vindrà després i que l'esperen, quan surtis a defora, convertit en un ésser humà: competitivitat, agressivitat i risc* (16-18).

Con la ironía muy propia de la narrativa de Riera se dibuja una parodia caricaturesca del mundo masculino. Subyace en el discurso patriarcal-falocéntrico el espíritu guerrero y dominante, la lucha por vencer, el gusto por competir y triunfar, erigirse como héroe de la lucha despiadada para obtener el trofeo más preciado, el óvulo. Parece claro que el objetivo del espermatozoide es penetrar el óvulo ajeno y sin importarle la consecuencia de este acto, la concepción de un nuevo ser humano. La nueva vida representa una visión de futuro y no un triunfo rápido y fugaz. El espermatozoide “despierta” al óvulo para fecundarlo como Siegfried despierta a Brünnhilde en la ópera de Richard Wagner, basada en la leyenda de los nibelungos.

Siegfried se enamora de Brünnhilde, pero ella se cuestiona si realmente vale la pena dejar su sueño por el amor de Siegfried<sup>8</sup>. La lucha y competitividad ocurre en el interior del cuerpo femenino y se reproduce miméticamente en la vida exterior. La comunicación entre madre y feto no es verbal sino que se da a través de los movimientos de éste en conjunción con los de la madre, la fusión entre los dos seres expresa el ideal del amor. Es un amor libre de premisas y textualidad patriarcal. A veces la intranquilidad y curiosidad por conocer lo que se está desarrollando dentro de las entrañas femeninas lleva a imaginar la vida intrauterina. Teniendo conciencia de que el mundo exterior que le espera a este nuevo ser humano no es de ninguna manera perfecto, y con el ansia de la mirada proyectada al futuro, la madre desea abrir *un foradet, una retxillera mitjancant la qual poguessis anar veient el que t'espera aquí, a l'altre cantó* (62-63). Con estas palabras, la narradora traza un nexo *voyeurista* desde el útero hacia el exterior antes de que se produzca el nacimiento. En contrapunto, los dos espacios, la cavidad interior como *locus amoenus*, paradisiaco y protegido por el cuerpo de la madre, y el espacio exterior de la vida que el ser humano tendrá que afrontar después que se "exilie" del cuerpo materno.

El espacio poético, al que me referí antes, está dibujado por uno de los cuatro elementos naturales, el agua, y en este caso el mar. El origen insular de la autora, —nació en Palma de Mallorca— al haber crecido rodeada de mar ha marcado sus señas de identidad. La autora describe el mar como: (...) *cambiante, según la luz, las nubes, el viento, la tempestad o la calma* (...) *Desmemoriado, nos impide dejar rastro alguno sobre su superficie* (26)<sup>9</sup>. El mar entre Palma de Mallorca y Barcelona la separa de su tierra, de su infancia, de sus raíces y de su origen. Este mar, en vez de evocarle sus memorias, le revela la carencia de no poder frecuentar los lugares conocidos que forjaron su identidad. El mar de Barcelona no es su mar, pero ahora ha creado su mar interior simbólico, amniótico y real. Su hija se crea, vive y crece en el mar de sedas líquidas producido por su madre, es su mar personal fruto de la simbiosis entre feto y madre. La narradora expresa cómo quiere que el feto se sienta en este espacio, (...) *el desig que aquest primer aixopluc vessi amor de cap a peus i ompli de tendresa la teva vida encapsulada i marítima* (60) En este mar que no es el suyo, esa añoranza por la propia niñez vivida y convertida en memoria, ahora la madre crea un mar que acaricia al nuevo ser, y que le permite desarrollarse, crecer, nutrirse y moverse fluidamente. La conexión entre el espacio intrauterino y el texto se simboliza así, *aquest espai ara s'eixampla i vessa sobre la meva escriptura* (105). Es el espacio, de agua y de ser, que se derrama sobre la escritura. La narradora-autora se siente totalmente penetrada por el mar, lo tiene interiorizado, es parte de sí misma y ahora lo puede compartir con su hija:

<sup>8</sup> No hay conocimiento científico que pueda confirmar si hay un diálogo secreto entre el espermatozoide y el óvulo pero sabemos que no siempre el óvulo cede a la persecución del espermatozoide y no se deja fecundar.

<sup>9</sup> Esta cita pertenece al artículo "Una ambición sin límites" de Carme Riera, incluido en el texto *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*.

*De sobte tenc necessitat de veure la mar, i sent un gran desig d'ensenyar-te-la. (...) Què t'he d'explicar que tu no sàpignes, que no percebis ara? En el meu-teu fluid amniòtic, en les dolces onades que provoques, (...) La mar desmemoriada, mutable, inconstant, camp erm, només aigua. Aigua que no serveix per apagar la set. Deu ser per això que ens atrau tant? Anirem Rambles avall fins al port, encara que aquesta mar no es la nostra. . . (107-08).*

La autora usa el plural “nuestra” al referirse al mar de Barcelona. Sabemos por las referencias anteriores que Riera vive el mar barcelonés como vacío de recuerdos de su infancia y no lo siente como suyo. Este mar forastero de la ciudad en que vive ahora se va a convertir en el mar de su hija, y a través de la niña estos dos mares podrán convivir concertados, pero sus aguas guardarán diferentes recuerdos. No se puede trasplantar las memorias de un individuo a otro, aunque se trate de madre a hija. Después de la separación por el nacimiento serán dos entidades diferenciadas y cada una tendrá sus propias memorias. Se va acercando el final del texto y del embarazo:

*La nostra història en comú, la nostra vida dual, s'encamina cap a la seva fi. Viure és desde el principi separar-se. Poques vegades a la meua vida m'he sentit tan a prop d'alguí com ara. Poques he tengut consciència d'una compenetració més gran, i no obstant això, no puc saber què et passa a tu. Només intuir, intuir-ho tot, i suposar que l'alfàbia és plena de mar, d'una mareta càlida i bressoladora en la qual tu et sents en plenitud (155-156).*

La reflexión sobre las limitaciones del ser humano de llegar a una total comunión es tan angustiante como real. En catalán el diminutivo de madre es *mareta*, que al mismo tiempo es diminutivo de mar. Con este juego de palabras se forja el *mar/mareta*, la madre de forma simbólica se hace pequeña, regresando al útero, compartiéndolo con la hija y convirtiéndolo en un espacio dual e íntimo. La madre metafóricamente desde dentro se ocupa de que a la niña no le falte ni amor, ni agua como elemento vital.

En la última entrada del cuaderno, en tono elegíaco, Riera recapitula el espacio y tiempo compartido con su hija con unas profundas reflexiones sobre la maternidad. Han sido dos cuerpos en uno, han vivido en sintonía y sus corazones han latido sincrónicamente; ha llegado el momento de la separación, la niña de “papel” (115) ahora de piel con estructura ósea, está dispuesta a emprender su trayectoria en este mundo:

*Durant nou mesos t'he aixoplugat, t'he nodrit, t'he sentit, t'he acaronat, t'he parlat i fins i tot t'he escrit. Tota jo, carn i sang, memòria, enteniment i voluntat era pendent de tu. Amb tu i per tu, tota jo he anat transformant-me. Ara però, sembla que el moment de dir-nos adéu ja arribat. Aviat haurem de separar-nos. La meua matriu començarà a contraure's per expulsar-te, i tu faràs tot el possible per marxar. Durant unes hores, esper que escadusseres, lluitarem ambdues per allunyar-mos. Deseguida que surtis, però, deseguida que la llevadora*

*et talli el cordó, t'acollirà el cistell dels meus braços. Els meus braços mai no deixaran de bressolar-te* (183-184).

Así termina el cuaderno con fecha 2 de mayo de 1987, la autora-madre está preparada para dar luz y así iniciar el camino de la vida como dos entidades. Como dice la feminista e historiadora Yvonne KNIBIEHLER: (...) *j'approuvais et soutenais ces nouvelles investigations, mais je restais persuadée que la maternité, qu'on le veuille ou non, resterait un enjeu central de l'identité féminine* (2007: 8-9)<sup>10</sup>. Entre el momento heroico de la concepción, encuentro fortuito y natural del espermatozoide y el óvulo, hasta el alumbramiento del nuevo ser, han transcurrido nueve meses, doscientos setenta días que han ocupado un tiempo y un espacio. En este espacio propio, en comunión se ha dado lugar a dos creaciones: la literaria y la del nuevo ser, las dos reivindican el lugar que tanto la maternidad como la escritura de autoría femenina deben ocupar en un mundo que se desea cada vez más equilibrado y justo.

---

<sup>10</sup> (...) *apruebo y sostengo que las nuevas investigaciones, pero estoy persuadida de que la maternidad, se quiera o no, quedará en un lugar central de la identidad femenina*?. La traducción es propia, M.C.

## Referencias bibliográficas.

Arnscheidt, Gero; Tous, Pere Joan (Eds.). «Una de las dos Españas. . .» *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas, Iberoamericana*, Madrid, 2007.

Aritzeta, Margarida; Palau, Montserrat (Eds.). *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 1995.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.

Camí-Vela, María. *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*, Pliegos, Madrid, 2000.

Carrión Calderón, Marco. *La ópera: Artículos*, publicación electrónica.

<http://www.weblaopera.com/articulos/arti18.htm> [20-05-2010].

Ciplijauskaitė, Biruté. *La construcción del “yo” femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2004.

Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthrosop, Barcelona, 1988.

Cotoner, Luisa (Ed.). *El espejo y la máscara: Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, Destino, Barcelona, 2000.

Cruz, Jaqueline; Zecchi, Bárbara (Eds.). *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria, Barcelona, 2004.

Cruz, Juana Inés de la. *Sor Juana Inés de la Cruz; Obra selecta*, Luis Sáinz Medrano (Ed.), Planeta, Barcelona, 1991.

Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford and Providence, US, Berg, 1994

Engelson Marson, Ellen; Gould Levine, Linda (Eds.). *Proyecciones sobre la novela. Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana Montclair State University*, Ediciones del Norte, Hanover, 1997.

Glen, Kathleen M. “Las cartas de amor de Carme Riera: El arte de seducir”, *Discurso femenino actual*, López de Martínez (Ed.), Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1995, págs. 53-68.

Glen, Kathleen M. *Moveable Margins; The narrative Art of Carme Riera*, Glenn, Kathleen, Servodidio, Mirella, and Vasquez, S. Mary (Eds.), Bucknell UP, London, 1999.

Glen, Kathleen M. “Voz marginalidad y seducción en la narrativa breve de Carme Riera”, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Lisa Vollendorf (Ed.), Icaria, Barcelona, 2005, págs. 339-352.

Gómez-Montero, Javier (Ed.). *Memoria literaria de la transición española*, Iberoamericana, Madrid, 2007.

Guillaume, Anne. “Entrevista a Carme Riera”, *Ventanal*, Université de Perpignan, Perpignan, 1989, págs. 71-79

Knibiehler, Yvonne. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*, Nueva visión, Buenos Aires, 2001.

Knibiehler, Yvonne. *Qui gardera les enfants? Mémoires d'une féministe iconoclaste*, Calmann-Lévy, France, 2007.

López de Martínez, Adelaida (Ed.). *Discurso femenino actual*, UP, Puerto Rico, 1995.

Menchacatorre, Félix (Ed.). *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, 2001.

Nadal, Marta. *Vint escriptors catalans*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997

Nichols, Geraldine. "Una vuelta a los orígenes." *El espejo y la máscara*, Luisa Cotoner (Ed.), Destino, Barcelona, 2000.

Pérez, Janet. "Género literario, contexto social e identidad en *Tiempo de espera*", *El espejo y la máscara: Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carmen Riera*, Luisa Cotoner (Ed.), Destino, Barcelona, 2000, págs. 279-294.

Racionero, Luis. "Cada vez tenemos menos imaginación", *Quimera: Revista de literature*, 9-10 (Julio-Agosto), págs. 14-16.

Resnick, Margery. "The Destruction of the Myth of Spanish Homogeneity: Marginal Characters in Carme Riera's *Palabra de mujer*", *Proyecciones sobre la novella*, Linda Gould Levine y Ellen Engelson Marson (Eds.), Montclair State University, Hanover, 1997, págs. 103-114.

Riera, Carme. *Temps d'una espera*, Columna, Barcelona, 1998.

Rodiek, Christoph. "Memoria y metaficción en Carme Riera. Los intertextos de *El reportaje* (1982)", «Una de las dos Españas. . .» *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous (Eds.), Iberoamericana, Madrid, 2007, págs. 113-126.

Stewart, Melissa. "Shifts in Textual Author(ity): Grappling with Unstable Identities in Carme Riera's *La meitat de l'ànima*", *Letras Peninsulares*, 19, Fall/Winter 2006-2007, págs. 235-242.

Torras, Meri. "Un gènere de gènere femení: Dos usos de la carta en l'obra narrativa de Carme Riera", *Paraula de dona*, Margarida Aritzeta i Montserrat Palau (Eds.), Diputació de Tarragona, Tarragona, 1997, págs. 359-365.

Vollendorf, Lisa (Ed.). *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Icaria, Barcelona, 2005.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, Hogarth, London, 1929.



***Personal Writing Goes Public: Social Commentary on Women's Lives in Carme Riera's Temps d'una espera***

***Lo personal sale al público: comentario social sobre la situación de la mujer en Temps d'una espera de Carme Riera***

**Novia Pagone**

University of Chicago

Department of Romance Languages and Literatures

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Summary:** In Carme Riera's personal writing she expresses her own opinions directly as she confronts some of the challenges women continue to face in contemporary society. In this study, we explore one of Riera's more personal and autobiographical works —*Temps d'una espera*— with the hope of gaining a better understanding of the self-mediation that occurs in the writing of autobiographical texts. I argue that by going public with her private writing, Riera helped to illuminate the struggles of at least one sector of Catalan life during the late 20<sup>th</sup> century, and by doing so she provides readers with important social commentary on the situation of women and their position in the public sphere.

**Key words:** Carme Riera. Feminism. Public sphere. Autobiography.

**Resumen:** En la escritura personal de Carme Riera ella expresa sus propias opiniones de una manera directa, al enfrentarse con algunos de los desafíos que siguen siendo cuestiones importantes en la vida de la mujer hoy en día. En este estudio, exploramos una de las obras más personales y autobiográficas de Riera, *Temps d'una espera*, con el propósito de entender mejor la auto-mediación que ocurre en el acto de escribir los textos autobiográficos. Demostraré que, al publicar su escritura personal, Riera ayudó a iluminar la lucha de por lo menos un sector de la vida catalana durante las últimas décadas del siglo XX, y que por lo tanto ella proporciona a los lectores un comentario social importante sobre la situación de la mujer y su posición en la esfera pública.

**Palabras clave:** Carme Riera. Feminismo. Esfera pública. Autobiografía.

As Spain embarked on its tumultuous and rapid transition from the decades-long dictatorship to a democratic system of government, the changes occurring in the social and cultural sectors of society were palpable. A sphere of public authority that had been tightly controlled by the Franco regime was blown wide open in the years after Franco's death with the successful establishment of a democratic parliamentary constitutional monarchy. However, in the area of women's rights change occurred at a slightly slower pace. The initial granting of these rights was not completed until the 1980s, after the approval of the 1978 Constitution, with the decriminalization of divorce in 1981 and the very partial legalization of abortion in 1985<sup>1</sup>. To win these and other victories proponents of women's rights took to the streets, held meetings, wrote and spoke about the need for equality, and generally raised a ruckus whenever they could. The people who carried out these activities and formed this group of unknown and ever-changing number of strangers constituted a public, and what's more, I contend that they represented a counterpublic, the activity of which continued well into the 1980s and 1990s. One example of the continuing activity of this transformative counterpublic can be found in Carme Riera's autobiographical text *Temps d'una espera*. Riera employs the genre of autobiography to write about a transgressive topic: in her case, motherhood becomes a path to claiming power for women in society through both intellectual and biological creative authority. We will see how by going public with her personal writing Riera's work contributes to the pursuit of a transformative feminist counterpublic, helping to illuminate the struggles of at least one sector of Catalan life during the late 20<sup>th</sup> century and by doing so provides readers with important social commentary on the situation of women and their position in the public sphere. Before exploring Riera's text, however, we will briefly review some critical theory regarding public sphere studies that will be helpful to our analysis and discussion.

Perhaps the most influential work in establishing the conversation around the notion of a public sphere continues to be Jürgen Habermas's *The Structural Transformation of the Public Sphere*. As many critics have pointed out in response to Habermas's text, the late appearance, in 1989, of an English translation sparked renewed interest in this early work by the author, particularly given its timing in relation to other major world events including the fall of the Berlin Wall. Since then, Habermas's text has inspired responses from feminists, political scientists, philosophers, historians and many others. His ideas continue to generate debate and are worth summarizing here, along with the criticism of a few key scholars of public sphere studies, as a point of departure for our discussion of Riera's text. Two of the most important concepts of Habermas's theory, that Nancy Fraser and others have highlighted, continue to be the identification of the public sphere as an "arena of discursive relations" and the definition of the public sphere in the political realm as one

---

<sup>1</sup> In March 2010, Spain passed a more liberal abortion bill that permits voluntary abortions through the first 14 weeks of pregnancy, and up to 22 weeks in certain cases. This law is scheduled to take effect on July 5, 2010 (Ceberio Belaza)

“constituted by private people,” in contrast to the state. These ideas represent a vital part of Michael Warner’s argument while also occupying a central place in the feminist revisions of Nancy Fraser, Seyla Benhabib, and Joan Landes. Essentially, Habermas’s theory describes the development of a public sphere that defines itself by a practice of debate and an exchange of ideas between private citizens in a public arena. He also demonstrates a preference for a single public sphere, *the public*, rather than imagining a use for multiple publics. As Nancy Fraser explains, Habermas privileges the single public throughout *Structural Transformation* as the ideal situation whereas *the proliferation of a multiplicity of publics represents a departure from, rather than an advance toward, democracy* (122). Fraser also highlights the fact that Habermas *casts the emergence of additional publics as a late development signaling fragmentation and decline* (122). This idea of the public sphere as “one and indivisible” leads us to one of the key problems of Habermas’s theory that several feminist critics, including Fraser, have identified<sup>2</sup>: mainly, he fails to consider women as part of the bourgeois public sphere.

Like Nancy Fraser, Seyla Benhabib recommends that feminists engage with Habermas’s theory critically while also entering into a dialectical alliance with it. Benhabib also advocates for the “feminization” of practical discourse, which will require questioning *unexamined normative dualisms as those of justice and the good life, norms and values, interests and needs* (95). Essentially, her proposal for a post-Habermasian theory and practice of public participation requires a reworking of old perceptions and attitudes to make space in public for so-called feminine concerns such as child care, reproductive rights, domestic violence, and care for the sick, the young and the elderly (BENHABIB: 94). To be effective, this refashioning of old perceptions must be practiced in the everyday discourse of life, morality, jurisprudence and the state. Similarly, Nancy Fraser does not propose to discard Habermas’s theory, but rather she suggests that we regard it as a point of departure rather than as a final destination. Her main concerns with Habermas’s specific elaboration of his idea are the systematic exclusion of women and the fact that he theorizes a *bourgeois* public sphere that lost its relevance long ago. Fraser asserts that *Some new form of public sphere is required to salvage that arena’s critical function and to institutionalize democracy* (111). Unlike Habermas, Fraser favors a system of multiple publics rather than a single public. Specifically, she advocates for alternative publics, which she calls subaltern counterpublics *in order to signal that they are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and needs* (123). Fraser cites the various *journals, bookstores, publishing companies, film and video distribution networks, lecture series, research centers, academic programs, conferences, conventions, festivals, and local meeting places of the late-twentieth-century U.S. feminist subaltern counterpublic* as well as the new terms invented by this group for *describing social reality, including ‘sexism,’ . . . sexual harassment* as evidence of its existence (123). She affirms that “Armed with such language, we have recast our needs and identities, thereby reducing, although not

<sup>2</sup> See, for example, *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse* edited by Johanna MEEHAN, or *Feminism, the Public and the Private* edited by Joan LANDES.

eliminating, the extent of our disadvantage in official public spheres” (123), something that also occurred to a certain degree during Spain’s transition to democracy as women began to claim cultural, social, political, and legal space for themselves. In the end, at the core of Fraser’s recommendations lies the elimination of social inequality, and therefore the inclusion of women and every other group excluded from the bourgeois public sphere, and the privileging of multiple publics over a single public sphere. While Benhabib’s and Fraser’s proposals may seem radical or impossible, their ideas have generated further thought in the area of publics, alternative publics, and what Michael Warner calls counterpublics<sup>3</sup>. Warner in particular engages with Nancy Fraser’s argument and endeavors to elaborate and clarify her concept of subaltern counterpublics.

In his influential work *Publics and Counterpublics*, Warner, like his predecessors, also reflects the influence of Habermas’s idea of the public sphere as an arena of discursive relations. He begins the chapter from which the book takes its title by describing three different senses of the word “public”. First he defines “*the public*” versus “a public” where “*the public*” represents a “kind of social totality” that defines “the people in general”, and “a public” refers to a more specific, well-defined and finite public like a theatre audience or those in attendance at a sporting event or concert (65). But it is the third sense of “public” that Warner focuses on and defines as *the kind of public that comes into being only in relation to texts and their circulation* (66). By “texts” Warner does not mean just written discourse, but any act—whether written, performed or spoken—that constitutes a discursive text. For Warner, such a public must be a self-organized relation among strangers that consists of speech that is both personal and impersonal, is constituted through mere attention, occupies a social space created by the reflexive circulation of discourse, and acts historically according to the temporality of its circulation, all of which should culminate in poetic world making (65-124). For all these criteria to be fulfilled in an attempt to establish a public *all discourse or performance addressed to a public must characterize the world in which it attempts to circulate and it must attempt to realize that world through address* (WARNER: 114); this is what constitutes poetic world making. Furthermore, any public that conceives itself as a counterpublic *maintains at some level, conscious or not, an awareness of its subordinate status. The cultural horizon against which it marks itself off is not just a general or wider public but a dominant one* (WARNER: 119). It is this question of what constitutes a counterpublic on which I wish to focus for the moment. In his discussion of counterpublics, Warner begins with Nancy Fraser’s concept of subaltern counterpublics. As he refines the definition of a counterpublic, Warner wonders *why would counterpublics of this variety [the subaltern variety described by Fraser] be limited to ‘subalterns’?* and *How are they different from the publics of U.S. Christian fundamentalism, or youth culture, or artistic bohemianism?* (119). He determines that they are no different:

---

<sup>3</sup> Joan LANDES offers a discussion regarding the radical nature of the proposals of BENHABIB and FRASER.

*Each of these is a similarly complex metatopical space for the circulation of discourse; each is a scene for developing oppositional interpretations of its members' identities, interests, and needs. They are structured by different dispositions or protocols from those that obtain elsewhere in the culture, making different assumptions about what can be said or what goes without saying. . . . such publics are indeed counterpublics, and in a stronger sense than simply comprising subalterns with a reform program (119).*

Essential to Warner's definition of a counterpublic is the notion of conflict, the "awareness of its subordinate status", and a sense of risk in belonging to the group. He maintains that counterpublics are similar to publics in a number of ways including the need to address strangers in order to exist, but he says that unlike in a public those strangers addressed by counterpublic discourse *are socially marked by their participation in this kind of discourse; ordinary people are presumed not to want to be mistaken for the kind of person who would participate in this kind of talk or be present in this kind of scene* (WARNER: 120). Warner explains that participation in a counterpublic becomes a transformative experience: *The subordinate status of a counterpublic does not simply reflect identities formed elsewhere; participation in such a public is one of the ways in which its members' identities are formed and transformed. A hierarchy or stigma is the assumed background of practice. One enters at one's own risk* (121). It is this desire for transformative change that motivated the Spanish women's movement beginning in the 1960s and continuing into the late 1980s.

In the narrative present of Riera's diary, 1986, feminism and women's rights had been newly institutionalized with the declaration of equality in the 1978 Constitution and the creation of the Instituto de la Mujer in 1983 (LARUMBE, 2002; BROOKSBANK JONES, 1997). While the alternative public established by feminists in the 1970s started out as a counterpublic, that is, a public formed in opposition to the dominant general public which sought not only to effect public policy, but also to change the "space of public life" (WARNER, 2002: 124), in 1986 this feminist public already had been incorporated into the political structure of the state through the creation of the Instituto de la Mujer, the official public space from which women's rights and women's issues would be addressed. However, the legal status of women and the official public image of women's rights as defined by the government almost never mirror the everyday lives of the women who one assumes were intended to receive the benefits of this official, public status. As evidenced by the continuing fight for abortion rights during the 1980s as well as the general lack of change in attitudes toward women (BLANCO CORUJO and MORANT DEUSA, 1995: 56) despite significant legal victories, it is clear that in 1986 there was still much work to be done on the road to equality. In other words, feminist counterpublic discourse continued to play a role in changing the "space of public life", most specifically through literature and writing but also through radical activism as well as institutional means. Carme Riera's autobiography of motherhood, a topic that had not yet been addressed by Spanish writers, serves as one example of how a transformative feminist counterpublic remained active. Through its publication and circulation, Riera's private writing ceases to be a communication intended for her daughter and becomes an address to a public

of strangers. The intended recipient for her commentary on the social and historical status of women becomes anyone who will pay attention and her commentary on the continuing lack of equality experienced by women encourages readers to participate in making a change, thus contributing to the discourse of a transformative counterpublic. Earlier autobiographical and semi-autobiographical texts served as a precursor to Riera's work and asked some of the questions that Riera attempts to answer. To cite just two examples, both Montserrat Roig's *L'hora violeta* and Rosa Montero's *Crónica del desamor* wonder about women balancing their public and private selves, they discuss the difficulties of marriage and cohabitating with men, of raising children while trying to sustain or establish a career. For her part, Riera begins to suggest how society might change its thinking about motherhood, a change that must begin with the empowerment of women through creation, both intellectually and biologically. In this way Riera's work reflects the legacy of the Transition with respect to the women's movement and the position of women in society.

In *Temps d'una espera* Carme Riera reveals her innermost thoughts to her unborn daughter during the nine months of pregnancy. She catalogs details of every kind, including the reactions of the baby's father to her movements, visits to the doctor, advice given to her by friends, reflections about what life might be like inside the womb, and thoughts she wishes to share with her daughter about her experience of the pregnancy and about society and life in general outside the womb. As she affirms in her prologue, Riera did not originally intend to publish the diary, but when she mentioned the existence of the diary at a conference, a group of North American academics urged her to consider publishing it. By making public her writing about an intensely private space such as the womb and a mother's connection to her yet-to-be-born daughter, Riera exposes the reality of gestation in both its biological and intellectual/literary senses, and thus reaffirms the place of women in the public space while also making a concern historically relegated to the feminine, domestic space a public matter for all of society to consider. In 2010, the age of rampant blog writing, Riera's text would not be considered new or unusual. These days it is easy to find blogs and advice columns, as well as tell-all essays, diaries, and letters published in the form of books, regarding everything related to parenting from advice for new mothers to the advantages and disadvantages of co-sleeping and from how to talk to your teen to a mother's confession of combining drinking and play dates<sup>4</sup>. The point is that motherhood and parenting seem to be everywhere these days. The advent of the new media permits any woman (or man or child) who can open an account on sites like blogspot the ability to share experiences, even if in an impersonal and virtual medium.

However, during the nine months from late 1986 to early 1987, when Riera wrote her diary, and even in 1998 when she published it, the blog barely existed and

---

<sup>4</sup> To provide just one example, among the long list of blogs on the website of *The New York Times*, which cover just about every niche of news-reading publics imaginable, one can find a blog titled "Motherlode: Adventures in Parenting" authored by Lisa BELKIN.

was certainly not the phenomenon it is today. Riera's diary reveals a private space that ordinarily is only shared by other women, and its publication signified a shift of that private space into the public eye. This is not to say that pregnancy and motherhood have been a secret among women until this moment, rather it highlights the fact that even just twelve years ago the literary telling of a woman's intimate experience of pregnancy occurred with less frequency. The diary serves as a sort of autobiography of Riera's second pregnancy and as a biography of her daughter's first moments of existence. But it is also more than that. It expresses the preoccupations and hopes of a mother for a girl being born in Spain in the late 1980s, which are surely different than those one might express for a boy being born at the same time. In fact, as many other critics have pointed out, the entire tone of the text makes an obvious shift when Riera discovers that she is carrying a girl: *Ara que sé que ets una nina, un dolç projecte de nina, crec que aquestes notes tenen un altre sentit (...) A partir d'ara no sols escric a la recerca d'una destinatària implicada en els esdeveniments d'una manera directa sinó també d'una còmplice amb la qual compartesc el gènere i la història* (85) (Now that I know you are a girl, a sweet project of a girl, I think that these notes have another meaning (...)) From now on I not only write directly to an addressee implicated in the events but to an accomplice with whom I share a gender and a history<sup>5</sup>. In spite of the fact that Riera's aunt asserts that *En els temps que corren (...) és molt millor tenir nins* ("In these times . . . it's much better to have boys") especially since she had read around that time that one hundred girls had been sexually assaulted, Riera feels that in her daughter she now has an accomplice with whom to share the history of women and to continue the fight for equality. Riera responds to her aunt with a "No comment" and assures her daughter that her family will love her as soon as they see her and that her aunt will be happy to have someone to inherit all her jewels. From this point on, Riera's text takes on a more historical and political quality as she instructs her daughter in the stories of mythological women, the political situation of women during the Transition and before, as well as her family history and stories of the women who raised her. While many critics locate Riera's historical and political statements within the context of homosexual love and the construction of the self as subject through that homosexual relationship<sup>6</sup>, I also find it relevant to focus on the text as a private document that when made public becomes part of the socio-historical and political discourse on the status of women in Spain.

In a moment toward the end of the pregnancy, Riera reflects on the existence of exclusively male clubs and societies and wonders if men created them out of envy for the feminine spaces of reclusion that women inhabited in earlier times, often to seclude themselves during menstruation. Riera seems almost nostalgic in her discussion of a time when women had their own space that perhaps was necessary to feel in harmony with oneself and with other women (152). She says that women have lost that space, and that men have conquered it. Now, it is women who are excluded from the mysterious meetings of men. Still, the diary itself constitutes a female space created by

---

<sup>5</sup> All translations are my own unless otherwise noted.

<sup>6</sup> See, for example, the articles by Kathryn EVERLY or María CAMÍ-VELA.

Riera for herself and her daughter. It is a private space that exists within the public world, available to anyone with access to the text. But perhaps it is not completely accessible to everyone. Riera does make this very private event —the gestation of her second child— into a published text, but the text is a mediated space. As the author, Riera controls what is written, she is the creator, the mother of this text, just as she is the creator, with the help of the father, of her daughter. She shapes the text and reveals to the reader, through a narrative self, what she deems important, just as in an autobiography where the author employs a narrator to construct a past self that matches the image that the author wishes to project, with a greater or lesser degree of truth. Riera, rather than inhabiting a public space that was previously denied to her (GÓMEZ REUS and USANDIZAGA, 2008: 24), opts for inhabiting a very private space, that of motherhood and the womb, in a very public way through publishing and through the discussion with her unborn daughter of important feminist theory and practices. Motherhood becomes a site of activism, where new wave feminists can reclaim and even exalt their biological nature while maintaining their independence as beings who think, write and create in an intellectual sense. It is no wonder, then, that Riera expresses her preference for Adrienne Rich's brand of feminism over that of Simone de Beauvoir. According to Riera, Rich *Defensa, per damunt de qualsevol altre, el dret de ser dones, persones de sexe femení, i, en conseqüència, també la possibilitat de ser mares, sense entrebancs ni models imposats* (110) (“Defends, above all else, the right to be women, people of the female sex, and, consequently, also the possibility to be mothers, without obstacles nor imposed models”). In an entry about her own abilities as a domestic angel, Riera references her mother's and grandmother's futile attempts to teach her to sew. She says that her mother, although having attained a degree in semitic philology that she never used, only scolded her for her domestic inabilities. In the end she revindicates the transformative quality of weaving and connects herself and her daughter to a long line of mythological women who sewed and gave birth:

*Filar, teixir o cosir, activitats que ja no són necessàries en la vida domèstica del món industrialitzat, foren considerades en èpoques remotes com a poders transformadors relacionats amb la vida i la mort, i, naturalment, amb la maternitat (...) Les Parques són femenines, la Balanguera, també, i Ariadna treu del laberint el seu enamorat mitjançant un fil* (141).

Spinning, weaving or sewing, activities that are no longer necessary in the domestic life of the industrialized world, long ago were considered transformative powers related to life and death, and naturally, to motherhood. (...) The Fates are feminine, the Balanguera<sup>7</sup>, also, and Ariadne rescued her lover from the labyrinth by using a thread.

---

<sup>7</sup> The Balanguera is the official anthem of Majorica. It was inspired by the 1903 poem of the same name by Joan Alcover i Maspons. It features a feminine character called “Balanguera”, who reflects on the past and the future through weaving.

Like Ariadne, Riera uses her own thread to find her way out of the patriarchal labyrinth and to create a space for women. In *Temps d'una espera* Riera fuses her creative work (writing) with her re-creative (or reproductive) work as she knits her story, and that of her daughter, with a pen as her needle and blue ink as her thread. In an entry dated December 31, 1986, Riera toasts her daughter saying: *Jo brind per tu, en el secret d'aquesta plana, amb tinta blava, aixec la ploma i brind per tu, el meu altre jo, la filla que em fa ser mare . . .* (93-94) (“I toast to you, in the secret of this page, with blue ink, I raise my pen and I toast to you, my other self, the daughter who will make me a mother. . .”). In that moment, she and her daughter become two halves of one whole, a notion she references later in the text, as she writes their story both with her pen and with her body.

Although not strictly an autobiography, Riera’s text, in the form of diary entries, does present a history of the author’s experience of biological gestation as well as a pre-history of her daughter’s life. Riera, therefore, writes for herself but also, and perhaps more importantly, she writes for and to her daughter. As other critics have recognized, in Riera’s text gestation becomes synonymous with both biological reproduction and intellectual production. She stakes her claim to these creative forces—both the biological and intellectual—throughout the work. She affirms:

*Concebre, generar, produir, gestar, donar a llum, parir. Paraules que s’apliquen també a la creació literària, considerada com un part. No deixa de ser curiós que l’activitat intel·lectual hagi estat vetada durant tants d’anys a la dona. (...) Ara ja no. Ara ja estam iniciant-nos en la igualtat, acostumant els homes a ser els nostres companys, la qual cosa no és sempre fàcil* (180).

Conceive, generate, produce, gestate, give birth, bear children. Words that also apply to literary creation, which is considered a birth. It never ceases to be strange that intellectual activity should be prohibited to women during so many years (...) Not any more. Now we are already initiating ourselves in equality, getting men accustomed to being our companions, which is not always that easy.

In her discussion of autobiographical manifestos, Sidonie Smith maintains that *autobiographical writing has played and continues to play a role in emancipatory politics* (434). She contends that *The autobiographical manifesto asserts unqualifiedly, even exuberantly, both the politicization of the private and the personalization of the public, effectively troubling the binary complacencies of the ancien régime of selfhood with its easy dichotomization of private and public* (436-437). Through this theoretical lens we can view Riera’s more political comments in her diary as private manifestations of the public struggle for women’s rights that she maps on her pregnant body. She employs an intellectual means of creation—writing—to discuss her biological means of creation, and thus manifests both the biological and intellectual power of women, on the page and on the body, even going so far as to

equate the two by calling her diary *un úter de paper* (123) (“a paper uterus”). She locates women’s liberation in the appropriation of the act of creating:

*No entenc com les dones no hem fet valdre molt més aquesta facultat meravellosa, aquest do impagable que suposa donar vida, i no hem transformat aquesta prerrogativa en arma . . . amb la qual, si no canviar, almenys renovar el món. . . . La maternitat ha constituït, bàsicament, un lloc de reclusió, i no un lloc de creació expansiva. De vegades hem abdicat de les nostres prerrogatives, d’altres les hem cedit estúpidament (174).*

I don’t understand how women have not valued more this fantastic ability, this invaluable gift that assumes giving life, and have not transformed this privilege into a weapon . . . with which, if not to change, at least to repair the world. . . . Motherhood basically has constituted a place of seclusion, and not a place of expansive creation. Sometimes we have abdicated our privileges, other times we have stupidly given them up.

Although she laments the fact that women have not turned their reproductive power into a weapon to improve the world, she suggests that maternity should be considered a space of creative expansion alongside the space of intellectual creative expansion that women in Spain reclaimed during the transition to democracy. And while she admits that considerable progress had been made during Spain’s Transition, she indicates throughout the text that women still have much work to do, specifically she informs her daughter,

*Durant aquests anys —l’edat que et separa a tu del teu germà [13 years]— la situació de la dona ha millorat en el nostre país, no n’hi ha dubte. La qual cosa no vol dir que no necessitam seguir reivindicant la igualtat davant de la llei, fins i tot en la vida quotidiana. La diferència biològica no pot ser només una càrrega. No ha de ser-ho. Cal lluitar per un món més just, més honest. El feminisme és una qüestió moral (169).*

During these years —the number of years that separate you from your brother— the situation of women has improved in our country, there’s no doubt about that. Which isn’t to say that we don’t need to continue to revindicate equality before the law, most importantly in everyday life. Biological difference cannot be just a burden. It shouldn’t be. We must fight for a more just, more honest world. Feminism is a moral question.

Assertions such as this one convert Riera’s seemingly personal diary written for her daughter into a public autobiographical manifesto that urges her daughter’s generation, and other future generations of women, to continue fighting for equality, not only in terms of legal rights but in their everyday lives. When Riera remarks on her husband’s worries regarding the difficulty she might have coordinating her work with the care of the baby, her words become a political statement: *‘Compt amb el teu ajut’, li he dit. ‘Ara estàs menys ocupat que aleshores, quan tenies una feina realment difícil, i absorbent. Contra*

*Franco vivíem pitjor, molt pitjor'* (168) (“‘I’m counting on your help’, I told him. ‘Now that you are less busy than before, when you had a really difficult, engrossing job. Against Franco, we lived worse, much worse’”). Later in that same entry she acknowledges that some women still suffer in their domestic life from violence perpetrated by their husbands and that it’s a public problem yet to be resolved, but she says that for *les sortades, les que tenim companys intel·ligents i capaços, hem començat a compartir les tasques*, (“the lucky ones, those of us that have intelligent and capable companions, we have begun to share the chores”) signifying a change in the domestic sphere that has allowed women to maintain fulfilling professional lives while still enjoying the experience of motherhood and family life. In this way the personal becomes political and the political becomes personal. As she says, feminism is a moral question, a question of human equality.

While Riera’s personal writing may not be considered by some to constitute a militant feminist autobiographical manifesto, it does suggest, in not-so-subtle language, the participation in a counterpublic of women who refuse to accept the status quo with regards to their reproductive and intellectual creative spaces. As Michael Warner tells us, *Counterpublics are spaces of circulation in which it is hoped that the poesis of scene making will be transformative, not replicative merely* (122). Indeed, Riera’s text describes physical transformation as well as suggesting intellectual transformation as she imparts the knowledge of the past on her daughter while insisting on a better future for all of us. In order to effect this transformation, Riera is forced outside the private space of maternity and the womb as Kathryn EVERLY affirms:

*Sin embargo, la necesidad de navegar por la precaria historia de la mujer e intentar reivindicar la posición de la mujer embarazada dentro del marco socio-histórico empuja a la autora afuera de su propio cuerpo. Riera habla de la mitología (36-37), el discurso religioso aristotélico (59) y la institución de la maternidad (146), entre otros temas históricos (305).*

Not only is Riera forced outside her own body, but she and her text find themselves navigating a counterpublic sphere that had only recently been born itself. It is through participation in this transformative feminist counterpublic during Spain’s Transition that Riera, and other women of her generation, could begin to negotiate a public subjectivity. By making her personal writing public, Riera continues to challenge society’s notions of female subjectivity and what it means to be equal.

## Referencias bibliográficas.

Benhabib, Seyla. "Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas", *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun (Ed.), MIT Press, Cambridge, MA, 1992, págs. 73-98.

Bermúdez, Silvia. "Here's Looking at You, Kid?: Giving Birth and Authoring, or the Author as Mother and the Mother as Author", *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*, Kathleen M. Glenn and Kathleen McNerney (Eds.), Rodopi, Amsterdam, 2008, págs. 95-107.

Blanco Corujo, Olivia; Morant Deusa, Isabel. *El largo camino hacia la igualdad: feminismo en España 1975-1995*, Instituto de la Mujer, Madrid, 1995.

Brooksbank Jones, Anny. *Women in Contemporary Spain*, Manchester University Press Manchester, 1997.

Camí-Vela, María. "Exilio, rechazo y búsqueda en 'Te deix, amor, la mar com a penyora' y *Temps d'una espera* de Carme Riera", *Letras Femeninas*, 25.1-2, 1999, págs. 173-184.

Ceberio Belaza, Mónica. "25 años después, aborto con plazos", *El País*, 25 March 2010,

[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/25/anos/despues/aborto/plazos/elpepisoc/20100225elpepisoc\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/25/anos/despues/aborto/plazos/elpepisoc/20100225elpepisoc_2/Tes), Accessed 11 June 2010.

Eley, Geoff. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century", *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun (Ed.), MIT Press, Cambridge, MA, 1992, págs. 289-339.

Everly, Kathryn. "Mujer y amor lesbiano: Ejemplos literarios", *La mujer de la España actual: ¿Evolución o involución?*, Jacqueline Cruz and Barbara Zecchi (Eds.), Icaria, Barcelona, 2004, págs. 297-314.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun (Ed.), MIT Press, Cambridge, MA, 1992, págs. 109-142.

Gómez Reus, Teresa and Usandizaga, Aránzazu. "Introduction", *Inside Out: Women negotiating, subverting, appropriating public and private space*, Gómez Reus and Usandizaga (Eds.), Rodopi, Amsterdam, 2008, págs. 19-31.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1962, Trans. Thomas Burger, MIT Press, Cambridge, MA, 1989.

Landes, Joan (Ed). *Feminism, the Public and the Private*, Oxford UP, Oxford, 1998.

Larumbe, María Ángeles. *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002.

Meehan, Johanna (Ed.). *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, Routledge, New York, 1995.

Montero, Rosa. *Crónica del desamor*, Plaza & Janés, Barcelona, 1979.

Riera, Carme. *Temps d'una espera*, Columna, Barcelona, 1998.

Roig, Montserrat. *¿Tiempo de mujer?*, Plaza & Janés, Barcelona, 1980.

Roig, Montserrat. *L'hora violeta*, Edicions 62, Barcelona, 1980.

Rowinsky, Mercedes. "Super-mujer: estrategias femeninas ante la maternidad en el discurso literario del siglo XX", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I, Isaías Lerner, Robert Nival and Alejandro Alonso (Eds.), Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2001, págs. 425-431.

Ryan, Mary P. "Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth-Century America", *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun (Ed.), MIT Press, Cambridge, MA, 1992, págs. 259-288.

Smith, Sidonie. "Autobiographical Manifestos", *Women, autobiography, theory: a reader*, Sidonie Smith and Julia Watson, University of Wisconsin Press, Madison, 1998, págs. 433-440.

Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002.



## *La identidad como reflejo en Joc de Miralls, de Carme Riera*

### *Identity as reflection in Carme Riera's Joc de Miralls*

**Sergi Rivero-Navarro**

Department of Romance Languages and Literatures  
Harvard University

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** Es posible leer en *Joc de Miralls* que el espejo amplía las posibilidades de visión con sus múltiples ángulos pero, a la vez, nos ofrece todas las trampas de los reflejos. Pero ¿por qué el reflejo deviene un engaño? ¿Es el reflejo, como producto de la superficie del espejo, equivalente a las máscaras que todos llevamos sobre nuestra verdadera identidad? Los personajes de la obra de Carme Riera acostumbran a no ser lo que parecen y suelen esconder identidades inesperadas, pero en *Joc de miralls*, los protagonistas se encuentran un paso más allá: luchan por encontrar su “Yo” en un proceso que nunca parece acabar.

**Palabras clave:** Carme Riera, identidad, máscaras, espejos, reflexiones, perspectivas de visión, Literatura Catalana.

**Summary:** It is possible to read in *Joc de Miralls* that mirrors offer wider possibilities of vision thanks to their numerous angles but, at the same time, they offer all the traps of reflection. But, why are the reflections deceitful? And, as products of mirror's surface, are those reflections the same as the masks we all bring with us over our own identity? The characters of Carme Riera's novels never are what they seem to be. Furthermore, most of the time, they hide unexpected identities. But in this book, the characters go one step forward: they struggle to find who they are in a process that seems to never end.

**Key words:** Carme Riera, identity, masks, mirrors, reflections, points of view, Catalan Literature.

Para todo aquel que haya estudiado la prolífica producción de la escritora Carme Riera, resulta evidente que el tema de la identidad juega un rol esencial en el conjunto de su obra y, en este sentido, *Joc de Miralls* (que en su edición castellana se ha traducido con el título de *Por persona interpuesta*) no es una excepción. Así lo reconocía la propia autora en unas declaraciones al diario barcelonés *La Vanguardia*, realizadas tras ganar el premio Ramon Llull de 1989 con dicho libro. En ellas expone que esta novela se fundamenta tanto en los problemas de la identidad, como en la suplantación de un personaje por otro. A su vez, califica de situación apasionante el que, a la hora de escribir, no sepamos realmente quiénes somos, ni si es el autor el responsable de su propia obra o, por el contrario, si ésta es una contribución de todos aquellos autores que previamente influyeron en el texto con sus respectivas creaciones<sup>1</sup>. La imposibilidad de definir quiénes somos y, al mismo tiempo, la sospecha de que un texto no es, en realidad, el producto de una figura autónoma que lo precede y le da sentido sino, más bien, el resultado de la absorción y modificación de otros textos<sup>2</sup>, actúa como una carga de profundidad contra el autor, noción que debe entenderse aquí como otra forma de referirse a “sujeto” e “identidad”<sup>3</sup>. Así, las declaraciones de Carme Riera para el artículo de *La Vanguardia*, además de problematizar al autor, adelantan al mismo tiempo las intenciones deconstructivas de *Joc de miralls*.

Es común que las obras de Carme Riera aborden la cuestión de la identidad en alguna de sus diversas acepciones, ya se trate desde la propia noción de autor, como acabamos de ver, o desde otras perspectivas como son la psicológica, la sociocultural, la racial, la política, la lingüística o la sexual. A este respecto, Horst HINA, en su estudio

---

<sup>1</sup> También en relación al papel que la intertextualidad tiene en la creación de la obra, Roland BARTHES ya había afirmado en su conocido artículo “La muerte del autor” que el texto es un tejido de citas procedentes de los mil focos de la cultura (1977: 145). Ahora bien, si Barthes destierra al autor del texto, Riera sigue reteniéndolo, dado que entiende al autor como otra fórmula más que el sujeto emplearía en su voluntad de delimitar su identidad, de saber quién es.

<sup>2</sup> Tal como recuerda Seymour MENTON en el libro *La nueva novela histórica*, el concepto teórico de intertextualidad fue definido originalmente por Mijail BAJTIN pero será ampliamente difundido a partir de autores como Julia KRISTEVA, quien escribe que “el texto se arma como un mosaico de citas” (MENTON, 1993: 44).

<sup>3</sup> Roland BARTHES, en “La muerte del autor”, había vinculado, a su vez, los conceptos de “autor” y de “sujeto” al afirmar que *Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it* [lingüísticamente, el autor nunca es nada más que aquel que escribe, del mismo modo que el “Yo” no es otro sino aquel que dice “Yo”: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y dicho sujeto, vacío excepto en la propia enunciación (que es la que lo define), es suficiente para conseguir que el lenguaje se muestre cohesionado, es suficiente, valga decirlo, para agotarlo] (BARTHES, 1977: 145).

titulado “La pèrdua de la identitat: el tema del doble en la narrativa de Carme Riera”<sup>4</sup>, califica este interés por lo identitario como un aspecto posmodernista de la narrativa de la autora mallorquina; hecho que, añade Hina, por otro lado implica su inscripción en la tendencia más innovadora de la literatura catalana de aquel momento. Por su parte Brad EPPS, en su investigación “La fragilitat de l’escriptura”<sup>5</sup>, hace referencia a un pasaje de “Te deix, amor, la mar com a penyora”, a través del que Riera estaría comunicando la idea de que el espacio literario está impregnado de oscuridad y escondrijos (2000: 83). Así, si tenemos en cuenta que en muchas de las obras de la escritora mallorquina, el espacio literario es justamente uno de los ámbitos donde se dirime la cuestión de la identidad, se hará evidente que aquello que se esconde y queda en la sombra es a menudo el propio sujeto. En este sentido, sería posible afirmar que sus libros no se limitan exclusivamente a tratar la noción identitaria en alguna de sus diversas acepciones, sino que además juegan con su visibilidad/invisibilidad. Un ejemplo de esto lo constituye la novela *Dins el darrer blau*, donde lo que está en juego es la identidad cripto-judía de los protagonistas, adscripción racial ésta que tratarán de ocultar para salvar sus vidas. Por otro lado, en el caso del cuento “Te deix, amor, la mar com a penyora”, lo que en esa ocasión va a esconderse en la oscuridad es la identidad de género, dado que sólo al final del relato sale a la luz que el amante de la protagonista femenina es otra mujer.

En el mismo artículo de *La Vanguardia* al que hacíamos referencia al comienzo de este trabajo, la escritora mallorquina define la estructura de *Joc de miralls* como una caja china en la que un elemento lleva al siguiente. No en vano, Gallego, uno de los personajes centrales de la novela, se nos presenta fascinado por los juegos carnavalescos de Goethe en Sesenheim y por la constatación de que toda máscara parece conducirnos irremediablemente a otra (RIERA, 1989: 114/RIERA, 1989: 113). Bajo este prisma, tampoco es casual que uno de los intertextos de la novela sea el de las *Metamorfosis* de Ovidio, libro que hallaremos en los estantes de la biblioteca de Anastasio Pantaleón de Ribera, fundador de la ficticia ciudad de Calipso.

Así pues, la imagen de las cajas chinas nos resulta especialmente útil a la hora de hablar del tratamiento de la subjetividad en *Joc de miralls*, porque esta obra no se detiene en la mera presentación (u ocultación) de la identidad, sino que, por el contrario, quiere seguir avanzando hasta poner de relieve la naturaleza inalcanzable de tamaña noción, hasta evidenciar la imposibilidad de capturar su esencia. Eso sí, cabe decir que, tal vez porque el resto de acepciones acaban en cierta forma remitiendo a la personal, el hecho es que la identidad puesta en cuarentena en *Joc de miralls* es fundamentalmente la individual; es decir, la que trata de responder aquello que somos,

---

<sup>4</sup> Este texto se incluye en el libro *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Editado por Luisa COTONER y publicado en Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

<sup>5</sup> Brad EPPS, “La fragilitat de l’escriptura” en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (Ed), Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

no por medio de nuestra vinculación a un grupo o colectividad, sino a través de una delimitación de nuestra esfera más íntima e intransferible.

Por todo esto, nos parece legítimo afirmar que aquello que pretende *Joc de miralls* es revelar el carácter fragmentario y multifacético de la noción de identidad, incluso en su ámbito más nucleico, incluso en aquella esfera que nos parece más irreductible, unitaria y estable. Y los medios para llevar a cabo esta misión son el desdoblamiento, la suplantación, el reflejo y la máscara. Todos estos métodos tienen en común su capacidad para difuminar la especificidad propia de los personajes, para borrar aquello distintivo que los distingue de los otros. Todos ellos, en definitiva, devienen mecanismos para sabotear cualquier intento de fijar la “verdadera” personalidad de los protagonistas de esta novela.

En relación al desdoblamiento, María Camí-Vela en el artículo titulado “El desdoblamiento, la máscara i la seducció: metàfores de l’escriptura a *Qüestió d’amor* i *Joc de miralls*”<sup>6</sup> puntualiza que el tipo de subjetividad propuesta en esta novela respon a una concepció dualista i, de vegades, múltiple de la identitat. És un ‘jo’ que es desdobra i es multiplica, un ‘jo’ ambigu i indefinit, un ‘jo’ il·limitat i conflictiu [responde a una concepción dualista y, a veces, múltiple de la identidad. Es un ‘yo’ que se desdobra y se multiplica, un ‘yo’ ambiguo e indefinido, un ‘yo’ ilimitado y conflictivo] (2000: 135).

A su vez, Horst HINA recuerda que el “Yo” es una construcción de la sociedad que lo rodea, hasta el punto que, en el interior de la persona, esta unidad de significación asociada al término “Yo” no existe. En sus palabras: *Vist des de l’interior de la persona, el jo es desdobra, es multiplica* [“Visto desde el interior de la persona, el yo se desdobra, se multiplica”] (2000: 141). HINA, además, remarca que deben evitarse las interpretaciones de este desdoblamiento como un proceso esquizofrénico o patológico. Tampoco nos parece a nosotros que la novela pretenda fijar su atención en sujetos especiales, marginales o inadaptados sino referirse, por el contrario, a sujetos normales, convencionales.

Si asumimos que en *Joc de miralls* todo paralelo es en definitiva un desdoblamiento, muchos son los casos (o, si se prefiere, los cuerpos) de desdoblamiento que hallamos en dicha obra. Por un lado, Teresa Mascaró, protagonista femenina de esta novela, se reconoce a sí misma en la escritora romántica alemana Bettina Brentano porque entiende que su fascinación por el escritor Corbalán es equivalente a la que la alemana siente por Goethe. De hecho, al equiparar sus maniobras para llegar hasta Corbalán con las vicisitudes que Bettina Brentano tuvo que pasar para conseguir una audiencia privada con Goethe, la protagonista de *Joc de miralls* reconoce que el recuerdo de Bettina se superpone al de sus propios recuerdos: *El record*

---

<sup>6</sup> María CAMÍ-VELA, “Qüestió d’amor i Joc de miralls” en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l’obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (Ed), Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

<sup>7</sup> La traducción es mía.

de Bettina Brentano se'm fa obsessiu i es superposa als meus propis records de fa unes hores como si només evocant-la, evocant les seves sensacions, pogués entendre les meves (RIERA, 1989: 14) [“El recuerdo de Bettina Brentano me obsesiona y se superpone a mis propios recuerdos de hace unas horas, como si solamente evocándola, evocando sus sentimientos, pudiera poner en orden los míos” (RIERA, 1989: 12)].

Además de la referida, Teresa protagoniza a su vez otra historia de desdoblamiento que, esta vez, la vincula con la Celia, jefe de prensa de la editorial para la que trabaja y receptora, también, de sus misivas. Las cartas que la protagonista de *Joc de miralls* le envía a Celia desde la convulsa región de Itálica contienen tanto un autoanálisis de su personalidad como un retrato psicológico de la destinataria. Como advierte CAMÍ-VELA, la jefe de prensa constituye el *alter ego* de Teresa (2000: 115), hasta el punto de representar todo aquello que a Teresa le gustaría ser. No obstante, si las primeras cartas de Teresa denotan su baja autoestima y la admiración que siente por Celia, las siguientes evidencian que la personalidad de Teresa evoluciona progresivamente hasta el punto de conquistar la seguridad en sí misma y de aproximarse, de esta manera, cada vez más a la que ha constituido su referente.

Por otro lado, es posible establecer paralelos y desdoblamientos parecidos entre los personajes de Gallego y de Corbalán. Como en el caso de Teresa y Celia, Gallego y Corbalán representan inicialmente dos personalidades contrapuestas. Gallego es metódico, trabajador, leal, pero también un poco gris, inseguro y tímido. Corbalán, a su vez, es todo aquello que Gallego odia y, al mismo tiempo, admira: la suya es una personalidad ambiciosa, atrevida, seductora y, en definitiva, triunfadora; pero a la vez también es una persona deshonesto, cruel y traidora. A pesar de sus personalidades contrapuestas, los dos se parecen físicamente y los dos acabarán suplantando la identidad del otro en diferentes momentos del relato (de una forma, por cierto, que recuerda a la transferencia de rasgos personales que se operaba entre los personajes de Sancho Panza y Don Quijote en la insigne obra de Cervantes). Se trata de una escena carnavalesca que comienza cuando Corbalán “sustituye” a Gallego al sustraerle al mismo tiempo a Blanca —su gran amor— su puesto en el diario *El Día* y el manuscrito de *Días sin sentido*. El baile de máscaras, sin embargo, alcanza su punto álgido cuando le llega a Gallego el turno de “relevar” a Corbalán, quien ha muerto en una prisión de la dictadura. Si la personalidad triunfadora de Corbalán es el resultado de apoderarse del mundo de Gallego, se podría afirmar que Corbalán deviene también, mediante este procedimiento, una imagen deformada de Gallego. Y, en consecuencia, cuando Gallego se hace pasar por Corbalán, está en cierta manera parodiándose a sí mismo. Si la identidad de un sujeto se define por todos aquellos trazos que lo distinguen de cualquier otro sujeto, lo que se persigue aquí, mediante esta confusión, es cuestionar que sea posible dar realmente con dichos rasgos distintivos<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Huelga decir que este tratamiento carnavalesco, en el que los personajes reemplazan constantemente sus máscaras, y también paródico tiene como principal referente la concepción carnavalesca que estableció Bajtún

El desdoblamiento, no obstante, no requiere siempre de la presencia o la existencia de otro, dado que el fenómeno también puede producirse a partir de la propia imagen reflejada en un espejo. Siempre que una superficie reflectante retorna nuestra imagen, aquello que vemos no somos nosotros en tanto que la imagen está separada o fuera de quien la recibe y procesa. En este sentido, el espejo en esta novela es también un motivo que problematiza la búsqueda del “Yo”, dado que el sujeto por definición no puede hallarse en la parte que es observada sino siempre en la parte del propio observador.

Ya al inicio de *Joc de miralls*, se nos advierte del peligro que conlleva todo reflejo cuando Teresa entrevista a Corbalán/Gallego en su habitación del hotel. En este sentido, la narradora advierte la utilización constante del espejo en la novela *El relevo*, un objeto que, añade Teresa, por un lado, *ens amplia les possibilitats dels angles de visió, però que alhora ens ofereix tots els paranyes dels reflexos* (RIERA, 1989: 33) [“amplia la posibilidad de los ángulos de visión pero a la vez nos ofrece las trampas de los reflejos” (RIERA, 1989: 31)<sup>9</sup>]. Tales términos, aparte de inscribirse en una vasta tradición discursiva acerca de la representación de la realidad, traen a la memoria, además, la fórmula empleada por Stendhal para reflexionar acerca del concepto mimético especular. En *Rojo y negro*, el escritor francés argumenta que la novela es como un espejo que se pasea por un amplio camino y que, en función de su posición, tanto puede reflejar el cielo azul como el fango y el lodo de los caminos<sup>10</sup>. Tanto en la obra de Stendhal como en la de Carme Riera se admite la habilidad del espejo para ofrecer múltiples ángulos de visión a la vez que se reconoce paralelamente que cada reflejo sólo ofrece una visión parcial de la realidad<sup>11</sup>. En este sentido, mientras Stendhal alerta del peligro de confundir la realidad

---

a partir del análisis de la obra de Rabelais. La lente dialógica que utiliza la autora de *Joc de miralls* para describir a sus personajes contribuye a la imposibilidad de definir quiénes son en realidad, su verdadera identidad.

<sup>9</sup> En todas las citaciones de *Joc de miralls*, incluiremos en primer lugar el texto de la edición original catalana y, a continuación, el correspondiente a la traducción castellana realizada por la propia autora y publicado con el título *Por persona interpuesta*.

<sup>10</sup> En el capítulo XLIX, se lee: *Yes, monsieur, a novel is a mirror which goes out on a highway. Sometimes, it reflects the azure of the heavens, sometimes the mire of the pools of mud on the way, and the man who carries this mirror in his knapsack is forsooth to be accused by you of being immoral! His mirror shows the mire, and you accuse the mirror! Rather accuse the main road where the mud is, or rather the inspector of roads who allows the water to accumulate and the mud to form* (STENDHAL, 1916: 366). Previamente, en el epígrafe del capítulo XIII, es posible leer la sentencia *A novel: a mirror which one takes out on one's walk along the high road* (1916: 79), cuya autoría Stendhal atribuye, en otro ejercicio de desdoblamiento, a un tal Saint-Real.

<sup>11</sup> Lógicamente, pese a que tratemos de señalar ciertas coincidencias entre ambas formulaciones, lo que Stendhal pretende comunicar mediante su metáfora no es lo que busca expresar Riera. En este sentido, si el mensaje del escritor francés es que para representar fielmente la realidad no podemos discriminar “reflejos”, en función de criterios estéticos o morales. La realidad no puede representarse a partir de un determinado reflejo parcial de ésta, sino capturando los distintos reflejos que emite el espejo en los diversos ángulos posibles en los que puede ser colocado. Así, la realidad se representaría a partir de una suma de los diferentes reflejos que hemos obtenido: cuantos más reflejos capturemos, más fidedigna será la representación. En cambio, la escritora catalana emplea la metáfora del espejo para cuestionar la capacidad de cualquier reflejo para capturar, siquiera parcialmente, la realidad. Lo que Riera admite, eso sí, es que, pese a su incapacidad para capturar una realidad que se evidencia nouménica, son mejores las representaciones polifónicas que

total con un reflejo parcial de la misma, Riera advierte, por su parte, del riesgo de confundir nuestra imagen reflejada con la totalidad de nuestro “Yo”.

Lacan señaló la existencia de tres órdenes o dimensiones en la psique que jugarán un rol igualmente importante en la formación de la subjetividad del ser humano: Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. En su teoría sobre el Estadio del Espejo<sup>12</sup>, Lacan sostiene que el niño accede al orden Imaginario justamente cuando se reconoce en la imagen reflejada por el espejo. El niño emplea la imagen de sí mismo, obtenida a través de ese medio externo, para entretener una totalidad a partir de miembros corporales fragmentados. Pese a ello, esa imagen encaminada a convencer al sujeto de que posee una totalidad y autonomía, no deja de ser una ficción: concretamente la ficción del Yo especular (que precede a la ficción del Yo social, propia del orden Simbólico). Lo que es indicativo para nuestro estudio es que antes de entrar en el orden Imaginario, el niño se encuentra en una etapa donde las consciencias no se hallan escindidas de aquello que las rodea y el niño aún no se ha reconocido en el reflejo del espejo. El reconocimiento conllevará el nacimiento de una habilidad lingüística, especialmente en la etapa del desarrollo simbólico, que permitirá definirnos como sujetos y diferenciarnos respecto a otros. Es esa habilidad lingüística la que hará posible en definitiva dar una significación a conceptos como identidad o Yo.

Al remarcar la relación de la noción de “sujeto” con el lenguaje, estamos separando aquello que somos de todo aquello que podemos decir de nosotros mismos y, por extensión, estamos separando también la realidad tal como es de lo que relatamos acerca de ella. De una forma similar, *Joc de miralls* distingue entre la realidad y las definiciones con las que se pretende capturar dicha realidad y uno de los momentos clave en los que esta distinción tiene lugar es el episodio en el que Teresa reconoce que aquello que más le atrae de Corbalán es esa determinada dimensión “magnética” que se resiste al análisis y la definición racionales. Hay, para ella, *un altre aspecte magnètic molt més difícil de descriure, que es fa escàpol a les paraules mitjançant les quals intentem copsar la realitat i catalogar-la; precisament perquè no és tangible, perquè res no té a veure amb la pell, amb l'anatomia de Corbalán, malgrat que sigui el seu cos, la seva presència, la que ens hi aboca* [“otro aspecto magnético mucho más difícil de describir, que se escabulle de las palabras mediante las que tratamos de capturar la realidad y catalogarla; precisamente porque no es tangible, porque nada tiene que ver con la piel, con la anatomía de Corbalán, a pesar de que es su cuerpo, su presencia, la que nos lleva a dicha impresión”<sup>13</sup>] (RIERA, 1989: 16).

La creencia de que las definiciones, las nociones, las palabras capturan la esencia de la realidad se coloca nuevamente bajo sospecha en la novela cuando se nos

---

surgen al tener en cuenta múltiples ángulos de visión que las lecturas unidimensionales en las que un único ángulo se impone a los otros.

<sup>12</sup> La teoría del Estadio del Espejo de Lacan queda recogida principalmente en el ensayo de 1949 titulado “El Estadio del Espejo en la formación de la función del Yo”.

<sup>13</sup> Dado que el fragmento citado ha sido suprimido en la versión castellana, incluyo mi propia traducción.

revela que *Días sin sentido*, la primera obra de Corbalán/Gallego, comienza con el lema fáustico “En un principio existió la acción” (RIERA, 1989: 58/ Riera 1989: 56). Teresa interpreta este hecho como un aviso para que olvidemos literalmente el sentido de los nombres. Y es que las narraciones de Carme Riera no sólo evidencian la relación de las palabras y las cosas, sino también, como apunta Brad EPPS, *la seva (inevitable) separació, la falta de compenetració, la fissura de tot plegat* [su (inevitable) separación, la falta de penetración, la fisura de todo] (2000: 86).

La escritura evidencia, más que cualquier otro marco, la imposibilidad de conectar naturalmente la realidad con las palabras, en tanto que estas han estado escogidas arbitrariamente para designar los objetos (y para crear la propia noción de objeto). La escritura, así pues, deviene otro espejo, aunque esta vez se trate de uno de papel. No nos debe sorprender pues que sea por medio de la escritura que Gallego obtiene el reflejo de sí mismo, de su vida y de su entorno: *Corbalán, Blanca, la seva família, es passejaven per les planes que anava amuntegant i que li servien d'excusa per trobar-se com en un mirall amb el rostre de les seves obsessions que era, tanmateix, ben igual que el seu* (RIERA, 1989: 142) [“Corbalán, Blanca, su familia, se paseaban por las páginas que iba amontonando y que le servían de excusa para encontrarse, como en un espejo, con la imagen de sus obsesiones, que era muy parecida a la propia” (RIERA, 1989: 141)]. También por vía de la escritura y, en concreto, a través de la redacción epistolar, Teresa Mascaró plasma su personalidad y se reconoce en ella. Como apuntábamos anteriormente, la escritura es otra forma de enmascaramiento especular y, consecuentemente, también encontramos aquí, al mismo tiempo, los beneficios y los peligros del espejo: la acción de reconocerse en un reflejo seguirá siendo un espejismo, aunque la suma de reflejos puede, no obstante, abrirnos nuevas perspectivas, invitarnos a una visión más abierta de nosotros mismos. Es en este sentido que Brad Epps vincula a la vez, espejos, máscaras, palabras y letras cuando dice que aquello que la escritora acostumbra a denominar “Juego de espejos” es también un juego de personas, de máscaras. En consecuencia, la palabra, la letra y la carta (entrelazadas de forma íntima) son personales por su doble condición de máscara y espejo, porque reflejan y, a la vez distorsionan, porque revelan y simultáneamente esconden. Es gracias a esa naturaleza ambivalente que estimulan el misterio y la búsqueda, elementos esenciales para que el acto de escribir tenga interés<sup>14</sup>.

De acuerdo con lo que acabamos de exponer, puede entenderse fácilmente que uno de los rasgos de Goethe que le resultan más fascinantes a Gallego sea esa habilidad del escritor alemán para no limitarse a un único traje ni creerse una única máscara:

---

<sup>14</sup> En sus propias palabras, Brad EPPS nos dice que: *El que Riera sol anomenar ‘joc de miralls’ és també, (...), un joc de persones, de màscares. La paraula, la lletra, i la carta –íntimament entrelaçades— són personals precisament pel que tenen de màscara i de mirall, reflectint i distorsionant, revelant i amagant, impulsant el misteri i la recerca, l’hermenèutica en fi, sense els quals l’acte d’escriure no tindria gaire interès* (B. EPPS, “La fragilitat de l’escriptura”, en *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l’obra de Carme Riera*, L. Cotoner (Ed.), Edicions Destino, Barcelona, 2000. Pág. 87.

*El seu enginy per trobar per a cada situació la disfressa més adient. Els déus sempre havien davallat a la terra disfressats, recordava Goethe a les Memòries, quan escrivia que amb vestits grollers, quasi esdernegats, d'estudiant pobre acompanya el seu amic Weyland a veure el pastor de Sesenheim i com després tornà a canviar aquelles robes per les de diumenge d'un pagès (RIERA, 1989: 114).*

[Le maravillaba el ingenio para encontrar, en cada situación, el disfraz más adecuado. Los dioses siempre han bajado a la tierra disfrazados, recuerda Goethe en las *Memorias* cuando escribe que en hábito grosero de estudiante pobre acompañó a su amigo Wieland a ver al pastor de Sesenheim. Luego, quizá porque una máscara nos conduce a otra, cambió aquellas ropas por las de un campesino endomingado (RIERA, 1989: 113)].

La virtud de Goethe es que ha sabido poner a su servicio los vestidos y las máscaras, sin caer en el error de identificarse con ninguno de ellos. Más adelante, la figura del ilustre escritor vuelve a servir para cuestionar de forma más demoledora, si cabe, la noción de identidad en el episodio en que éste se desdobra en el tiempo. El Goethe histórico relata dicha experiencia en el libro XI del volumen tercero de su autobiográfica *Poesía y verdad* en los siguientes términos:

*Now, as I was riding along the forest-path towards Drusenheim, there came over me one of the strangest forebodings. I saw myself, not with bodily but with spiritual eyes, on horse-back in the same path in a dress such as I had never worn: it was pike-grey mixed with gold. As soon as I tried to rouse myself from this dream, the form vanished. But it is strange that eight years afterwards I found myself on the same way once more to visit Frederica, and in the very costume of my dream, worn too, not from choice, but by accident (Goethe, 1846: 46).*

En este párrafo se describe cómo Goethe, después de despedirse de Frederica Brion, cabalga por un camino en dirección a Drusenheim cuando, de repente, se cruza con otro jinete ataviado con un vestido gris nuevo y engalanado con oro que, sorprendentemente, resulta ser el mismo Goethe pero más viejo. Ocho años después, Goethe cabalga de nuevo por ese camino en dirección a la casa de Frederica Brion y percibe admirado que él mismo es aquel jinete con el que se cruzó ocho años antes.

No es casual que sea dicho episodio uno de los que más llame la atención de Gallego y el que más profusamente comente en su traducción de *Poesía y verdad*. La importancia de tal desdoblamiento reside en el hecho de que, a diferencia de otros que también acontecen a lo largo de la novela, éste opera como desdoblamiento físico de un mismo sujeto. Así, en el episodio arriba narrado, Goethe se desdobra en un “sí mismo de otro tiempo”, en un Goethe que, desafiando la linealidad de Chronos, es paradójicamente él mismo y, a la vez, diferente de sí. Al surgir de la misma persona una alteridad, lo que pasa a cuestionarse es el hecho de que el *principium individuationis* pueda

mantenerse inalterado en el tiempo. Que Goethe pueda verse a sí mismo como otro podría constituir una fórmula poética para sugerir que la identidad es incapaz de conservar en el tiempo aquella esencia que pretendidamente hace único e irreplicable al sujeto.

En definitiva, *Joc de miralls* no pretende rescatar, reconocer o especificar una determinada forma de identidad. Por el contrario, busca deliberadamente la confusión, la fragmentación, el baile y la continua re-presentación de la identidad como método para cuestionar la propia definición de este concepto. El principio de individuación queda aquí contrarrestado por el principio de indefinición. No hay forma de encontrar en todo el relato un personaje con una identidad estable, definida y distintiva porque, justamente, lo que aquí se busca es lo contrario: evidenciar que la identidad es un concepto problemático incapaz de ofrecer una definición satisfactoria. La multiplicidad (o, si se prefiere, el juego de reflejos), es celebrada aquí como una forma de pensarse a uno mismo y a su identidad desde una perspectiva abierta, sin rigidez ni delimitación alguna.

### Referencias Bibliográficas.

- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1997.
- Cotoner, Luisa (Ed). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *The auto-biography of Goethe. Truth and poetry: from my life*, Wiley and Putnam, New York, 1846.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.
- Riera, Carme. *Joc de miralls*, Planeta, Barcelona, 1989.
- Riera, Carme. *Por persona interpuesta*, Planeta, Barcelona, 1989.
- Riera, Carme. *Dins el darrer blau*, Destino, Barcelona, 1994.
- Riera, Carme. *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Proa, Barcelona, 2004.
- Stendhal. *The Red and the Black*, E.P. Dutton and Co., New York, 1916.



### **3.- Espacios históricos y personales**

## *Poderes y Agencia: el resto es literatura*

**Katheen McNerney**  
West Virginia University

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** De entre la gran multitud de emigrantes catalano-parlantes que llegó a la Cuba colonial, un cierto número de mujeres llegó a La Habana en busca de sus esposos, aquellos con los que se habían casado “por poderes” (*poders*) justo antes de realizar el largo viaje. La obra de Carmen Riera *Cap al cel obert* narra la historia de las hermanas Fortesa, enviadas desde Mallorca. A Isabel la eligió su padre para casarla con un primo rico y se envió a María para acompañarla. Solamente María sobrevive el terrible viaje, que tiene lugar durante la última fase del control español sobre Cuba. Una vez en Cuba y recuperada de los avatares del viaje, María considera la vida monástica, pero en vez de ello, en su primera decisión real, acepta la oferta de matrimonio de Josep Fortalesa.

El sistema de poderes continuó aun tras la independencia de Cuba del control de España en 1898 y esta forma de matrimonio conforma el tema de *L'herència de Cuba* de Margarida Aritzeta, en cuya portada se describe como “absolutament verídica”. Eugènia se casa con Basilio, un vecino de su pequeño pueblo aragonés cuando él, por medio de una carta y billete a la isla, manda que la traigan una vez instalado él allí después del viaje de 1925. Las dos novelas forman, de manera conjunta y a grandes rasgos, unos cien años de historia cubana, desde finales del siglo diecinueve hasta finales del siglo veinte, poniendo de relieve la lucha de mujeres que a menudo parecen arrastradas como hojas secas en un huracán, como diría Gertrudis Gómez de Avellaneda.

**Palabras claves:** *Cap al cel obert*, Carme Riera, *L'herència de Cuba*, Margarida Aritzeta, inmigración, historia cubana, lucha de poderes, situación de la mujer.

**O**f the myriad Catalan-speaking immigrants to colonial Cuba, a number of women arrived in Havana in search of the husbands they married by proxy (*poders*) before undertaking the long journey. Carme Riera's *Cap al cel obert* tells the story of the two Fortesa sisters sent from Mallorca: Isabel, chosen by her father to be the bride of a well-to-do cousin, and Maria, dispatched to accompany her. Only Maria survives the terrible trip, leaving cousin Miquel off the hook, a widower without ever having seen his bride, but his father proposes to Maria instead, to the disgust of the old man's four adult offspring. Maria's lack of agency is stark: she would have preferred to stay home and perhaps enter a convent, but after her father's death leaves her brother in charge of the family, she obeys his wishes, which are, essentially, to be rid of her. Once in Cuba and recovered from her travels, Maria again considers monastic life, but instead, in her first real decision, she accepts Josep Fortalesa's offer of marriage.

The proxy system continued after Cuba's independence and such a marriage forms the subject of Margarida Aritzeta's *L'herència de Cuba*, which the book cover describes as "absolutament verídica". Eugènia marries Basilio, a neighbor from her small Aragonese village, when he sends for her with a letter and passage to the island. But times are hard, and Basilio is not as lucky as the old *indiano* Maximino, whose tales and wealth inspired the young man to go *fer Ameriques*. The two novels taken together form a century of Cuban history, foregrounding the struggles of women who sometimes seem blown about like leaves in a hurricane.

Making a fortune was not the only reason for crossing the Atlantic, and these complex, rich narrations are populated by motley crews of vagabonds, roamers, fugitives, and slaves, real and virtual. For example, Basilio's motivation to leave Spain includes a wish to avoid the draft, and Josep Fortesa, the original Majorcan immigrant from Riera's novel, had a brush with the law that caused him to depart in a hurry. No one could have less agency than the slaves, but that's another story and another history. Here, I will focus on the female protagonists whose lack of possibilities, sometimes combined with an almost infantile ingenuousness, leads repeatedly to disappointment and tragedy. The narrative voices are omniscient for the most part, but intriguingly bolstered by letters and songs to broaden the readers' view of history.

In a recent article in *The New Yorker*, Harvard historian Jill Lepore takes on, once again, the issue of how to define and distinguish between literature and history. She goes back as far as Aristotle's argument that the difference between history and poetry is that one tells what has happened, the other the kind of thing that can happen; that is why poetry is more philosophical and to be taken more seriously. But most of her article is based on eighteenth-century English thinkers writing at the time of the formation of the discipline of history and the rising popularity of the novel. In a discussion of history as about important people while literature is about ordinary people, she emphasizes the gender division: women write novels of and for ordinary women, whereas men write history of and for important men. She mentions the

practice of incorporating false documents into novels which called themselves histories: *they also often took the form of counterfeit historical documents, usually letters or journals--a form that was itself a parody of the conventions of historical writing.* The example of one of Defoe's critics referring to the journal kept by Robinson Crusoe is germane: what did Defoe mean by this imposture, *unless you would have us think, that the Manner of your telling a Lie will make it a Truth* (81). Lepore is not a Hispanist, but for us, of course, both Cervantes and García Márquez spring to mind, not to mention the critical work of David Herzberger or the double meaning of the word "història" in Romance languages.

Both Catalan novels here, besides being based on Cuban history, have their roots in family stories or legends, another rather tricky word about reality / fiction divide. Carme Riera dedicates her novel to *la clara memòria de la meua àvia Caterina, i a les seves històries que no vaig tenir més remei que continuar.* In an e-mail to me she explains further that *el meu avantpassat Valerià Weyler fou encarregat pel govern espanyol per tal d'acabar amb la guerra i d'aquí el meu interès per Cuba*, and that it was her grandmother who told her the Cuban stories. And in an ending that sounds a bit like María de Zayas's taletellers claiming the veracity of their stories, she says that the granddaughter of the protagonist told the story to "la meua àvia" (351); this direct authorial intervention also smacks of Zayas, whose "novelas" Riera teaches at the Autonomous University of Barcelona. Proof of Maria Fortesa's escape from Cuba is precisely that no one else could have known the story of her life that appears in the old blind man's ballad, in an "epileg prescindible," which offers readers an alternative reading of the novel.

Margarida Aritzeta traveled to Cuba in order to interview distant relatives who had emigrated there in the early twentieth century. Her character Basilio Peguero left Aragon in 1925 never to return, and a half-century later, *algú descobrirà l'ambigua veritat de Basilio...* (from book cover). But it is his proxy wife Eugènia who draws us in, beginning with her wedding in a cold, dark church in a "cerimònia fantasmal," not a "casament com cal", (26-27) as Basilio's elderly female relatives would have it. Not the wedding she had dreamed about since childhood, she nevertheless agrees to it and even thinks in terms of her future happiness. The honeymoon is indeed long and wonderful, but she is anxious to see her new home, only to discover that there really isn't one and they'll be living in a small cabin with another family in conditions that can only be described as squalid. Her first disappointment won't be her last, as her stark lack of agency becomes apparent: she is not only much poorer than she was in Spain, she is also completely dependent on Basilio.

The incorporation of letters and songs adds dimensions, points of view, and texture to both novels. In Riera's text, the exchanges and transformations of long love letters between the proxy couple, Miguel and Isabel, turn out to be between Maria and Angela. In passages that evoke Cyrano de Bergerac, Miles Standish, and the official Cuban poet of the García Márquez film *Cartas del parque*, Angela writes to Isabel on behalf of her nonliterary ne'er-do-well brother, but Isabel doesn't like to read or write either, so the missives are received and answered by the very literary Maria, both before

and after the crossing. During Maria's illness and slow recuperation on the "ingenio", or plantation, Miquel prefers to stay in Havana, enjoying his debauchery as long as possible. Maria's utter lack of agency is foregrounded during this period, since she can neither walk nor speak; when she finally regains these powers, she discovers that Miquel's real desire is that she die so he won't have to marry her. The doubly duplicitous letters are echoed throughout the novel in the form of political intrigue in a subtext that reflects the decadence and tension on the island much like those in the Fortalesa family saga. Slave revolts, independence movements, and talk of either a British protectorate or an American annexation require a strong hand: enter the Capità General, whose patriotism is overcome only by his greed and corruption. Declaring "estat d'excepció", he is in total control, much as were his admired viceroys of old. A letter delivered to him during the gala festivities at the Fortalesa household forms the climax for both family and country: he leaves suddenly, and the speculation begins. Maria, standing next to him, refrains from reading the note out of politeness, for which her husband chastises her. Is it a note saying the American Simpson, archenemy to the Capità General, has arrived? A note to warn him that his life is in danger? Some other emergency? For Maria, it is the beginning of the end for it sets in motion the plot that leads to her sentence to die by "garrot". In an ironic twist, it is yet another letter that helps condemn her: on one of the few occasions when she makes a decision for herself, she writes a letter to the Capità General inquiring about his sudden departure from the party, and he will find a way to use it as evidence of the trumped-up accusations against her. But the real paper culprits in Maria's misfortune are a set of letters her husband had, discovered after his death, indicating the corruption of the Capità General and causing him to look for a victim: Maria, abandoned by everyone, is the perfect choice.

References to music throughout the novel reinforce certain subtexts: several operas are mentioned, and one that makes Maria faint while linking her to slavery and Jewishness is *Nabucco: L'emoció en escoltar el cor dels hebreus fou tan gran que els sentits l'abandonaren* (146). On one hand, the swoon announces her pregnancy; on the other, it reiterates the Jewish ties so long suppressed in her family. For parts of *Cap al cel obert* can be read almost as a sequel to Riera's 1994 historical novel, *Dins el darrer blau*, in which earlier generations of the Fortesa family were persecuted by the Inquisition. One ancestor in particular, Isabel Tarongí, bearing a strong resemblance to Maria, is the cause of the original Fortesa immigration to Cuba when a young Josep Fortesa flees the law after stealing a painting of his lovely forebearer. He also changes his name to Fortalesa, since it sounds a bit less Jewish.

Maria brings music and literature together: in her youth, she had helped the Mallorcan blind man, Raül, compose songs, and after her marriage she writes poetry, becomes a member of the Havana literary society, and edits a journal for them. A patriotic poem gains local praise for her, as she tries to express gratitude for her new land and perhaps find a sort of agency in her new identity: *Pàtria és més que naixença: / Per mi la dolça terra, / que acull i que abraçola / és Cuba. Oh Cuba, / pàtria meua, / tu em dons identitat!* (181). In yet another ironic twist, these words will be used against her later,

quoted inaccurately and accusingly by her husband's son Custodi. But it is the final "romanç trist", sung in a plaza in Palma's Jewish quarter by an ancient blind man and heard by Maria Fortesa i Fortesa de Fortalesa's son, that ties all these stories together and indeed compresses the entire novel into the classic form of the historical ballad, with eight-line syllables and assonant rhyme in the even lines. If we can believe the musical version of her story, even her escape from Cuba emphasizes her lack of agency, since she is rescued by the hot-air balloonist, lifting her "cap al cel obert" (346).

Aritzeta's use of songs, storytellers, and letters is quite different in tone, representing a less elegant sector of society and more recent times, but the theme of lack of agency remains constant. Again, Eugènia's story is backgrounded by historical events, and her personal suffering intensifies with her return to Spain at its worst moment: the civil war. In Cuba, so desperate she wishes she could be a maid to Donya Margarita, since she knows how to read, write and sew, she even mentions prostitution to her friend Catalina, who laughs, saying *I per què no?... Tens el millor d'un home sense haver-li de fer d'escarràs. I quan el tens a sobre sempre està content!* (84). Perhaps the most terrible manifestations of powerlessness are beatings and rape, and Eugènia is victim of both. When Basilio takes out his frustration on her, he has to be restrained by a neighbor to keep from killing her. She has no say in the return to Spain, for it is her husband who sends her, with their baby daughter and another on the way, to reestablish family ties and regain roots. She and her sister-in-law survive the war with their small children by sewing uniforms for republican soldiers, and this activity lays ground for her exploitation in the aftermath. Her brother-in-law Julio, having spent a lifetime being angry at Basilio for leaving, finds two perfect ways to take his revenge: here, with "poders" referring to power of attorney, he talks Eugènia into signing papers over to him with the promise that he'll arrange for the transference of Maximino's inheritance to her for Basilio. Julio absconds with her money for a return to Cuba as well as the property, rapes Eugènia, and disappears, having accomplished his goals. With no way to get the necessary documentation for good conduct, required for a job, she turns to smuggling to survive and thus finally finds a measure of empowerment since, for once, she has a little money of her own.

Songs and *cuenteros* function as two sides of a coin in this novel: while the lyrics to the Cuban music mostly relate the hard luck of the island's poorest, reflecting the dismal lives of Basilio and Eugènia, the exaggeration and joking of the *cuenteros* shows the lighter side. Both offer good examples of that special Cuban ironic sense of humor. As the novel stretches its timeline almost to its own publication, Braulio, *a qui tothom anomenava el poeta per la seva gràcia a treure versos i cantar* (202), sings this "dècima" about the "special period" of the 90s:

*Està dura la jugada, / no hay alimentación,  
ya se acabó la ilusión, / ya no hay gusto para nada.  
Hasta se ha paralización / la fábrica de hacer gente,  
porque el que no se alimente, / de noche que se prepare:*

*que no hay bastón que se pare\* / ni fogón que se caliente.*

[\*Pararse: posar-se dret] (203).

The main *cuentero* in Aritzeta's novel is Santiaguíño, friend and neighbor to Basilio and Eugènia, who combines stories with old jokes, and of course, exaggerates. As Eugènia recounts to her daughters what Cuba was like, Santiaguíño's tales come up, again tackling the question of veracity and the role of the teller: *algú va trobar que exagerava i que allò no podia ser, i li va dir mentider (...) i va fer córrer que res del que explicava aquell home no tenia ni una mica mica de veritat* (142). Eugènia defends him to her little girls: *heu de saber que totes les històries són veritat, si es mira bé el que diuen, i això ja ho sabia el cuentero, encara que els altres no se'l volguessin creure* (142). Storytelling triumphs in the end, as the group that threw Santiaguíño out realizes how bored they are without him: *I ara només tenim les nostres veritats per a divertir-nos (...) I les veritats de cada dia no diverteixen ningú* (143). It seems we've come back to Defoe's critic: would you have us think that the manner of your telling a lie will make it a truth? Here, the *cuentero* functions as did the historical ballads, especially in isolated areas: they bring the news, in poetic form. On small farms, Batista's revolt against Socarrats, and Castro's against Batista, arrive "com les històries del *cuentero*" (178), and the rebellion of workers and farmers against the government, in an effort to gain their own agency, are seen as *una mena de mite, tothom en parlava i ningú no ho sabia del cert* (178).

Basilio's letters to Eugènia begin with the same formula: *desitjo que en rebre aquesta carta estiguis bé de salut, tu i els teus, tal com jo ho estic gràcies a Déu* (37) and they indeed exaggerate, fatefully, how well he is doing. Those back home in Aragon, suffering hardships of their own and thinking the Cuban branch of the family is rich, write to ask for money or to criticize. Basilio's sister wants a tombstone for their little sister who died, not realizing that the expenses constitute a year's work. In a short, cold, and sad letter, Eugènia's mother chastises her because her brothers have no shoes, but Eugènia herself doesn't even have *aquella casa de pedra, un ruquet, oli, vi, pa negre* (114). But the most tragic letter of all is the one that, along with an emerald brooch and her name, represent daughter Margarita's "herència de Cuba" (195). At a moment when things seem to be getting better and Eugènia sits for a painter as a model for "la dolorosa," he proposes, and Eugènia finds out that she has no civil status. The divorce granted during the republic is no longer valid, the marriage papers in the church were burned during the war, and she doesn't even know whether Basilio is still living. Asking the Red Cross to help her find out, she receives a short, typed letter saying Basilio is married in Cuba with three children and *no tenia cap interès a tornar a Espanya i reconeixia que a Espanya no hi tenia ningú* (197). Neither single, divorced, nor a widow, she turns down the painter and goes back to sewing.

In conclusion, I will once again evoke María de Zayas's baroque literature, also protagonized by women with little agency, but whose voices come to us through the storytellers in the frame and through the songs sung within the tales. Lisis and her friend and both of their mothers go to the convent to avoid being in the power of men,

but Lisis tells us that it is to be seen as a choice that empowers rather than an escape from the world. Aritzeta's Eugènia cannot leave much of an inheritance to her daughter, and whether Riera's Maria gets garroted or swept away in a hot-air balloon, their voices and their truths remain with us.

## Works Cited.

- Aritzeta, Margarida. *L'herència de Cuba*, Columna, Barcelona, 1997.
- Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke U P, Durham, 1995.
- Lepore, Jill. "Just the Facts, Ma'am: Fake Memoirs, Factual Fiction, and the History of History", *The New Yorker*, March 24, 2008, págs. 79-83.
- Riera, Carme. *Cap al cel obert*, Destino, Barcelona, 2000.
- Riera, Carme. *Dins el darrer blau*, Destino, Barcelona, 1994.
- Zayas, María de. *Novelas completas*, Bruguera, Madrid, 1973.

## Translations of quotations from Catalan.

- *Cap al cel obert*: toward the open sky.
- *L'herència de Cuba*: the Cuban inheritance.
- *absolutament verídica*: absolutely true.
- *fer Ameriques*: to go off to the new world to make a fortune.
- *la clara memòria de la meva àvia Caterina, i a les seves històries que no vaig tenir més remei que continuar*: the bright memory of my grandmother Caterina, whose stories I couldn't help but continue.
- *el meu avantpassat Valerià Weyler fou encarregat pel govern espanyol per tal d'acabar amb la guerra i d'aquí el meu interès per Cuba*: my ancestor V. W. was charged by the Spanish government to end the war and my interest in Cuba comes from that.
- *epíleg prescindible*: optional epilogue.
- *algú descobrirà l'ambigua veritat de Basilio*: someone was to discover Basilio's ambiguous truth.
- *cerimònia fantasmal*: ghostly ceremony.
- *casament com cal*: proper wedding.
- *estat d'excepció*: state of siege, or exceptional, or martial law.
- *L'emoció en escoltar el cor dels hebreus fou tan gran que els sentits l'abandonaren*: she was so moved listening to the Hebrew's chorus that she lost consciousness.
- *Dins el darrer blau*: into the farthest blue.
- *Pàtria és més que naixença: / Per mi la dolça terra, / que acull i que abraçola / és Cuba. Oh Cuba, / pàtria meva, / tu em dons identitat!*: Fatherland is more than birthplace: My sweet land, welcoming and embracing, is Cuba. Oh Cuba, my homeland, it's you who give me my identity.
- *romanç trist*: sad ballad.

- *I per què no?...Tens el millor d'un home sense haver-li de fer d'escarràs. I quan el tens a sobre sempre està content: Why not?...You have the best of a man without having to wait on him. And when he's on top of you, he's always happy.*
- *a qui tothom anomenava el poeta per la seva gràcia a treure versos i cantar: whom everyone called the poet for his facility to come up with verses and sing.*
- *algú va trobar que exagerava i que allò no podia ser, i li va dir mentider...i va fer córrer que res del que explicava aquell home no tenia ni una mica mica de veritat: someone thought he was exaggerating and that wasn't right, and called him a liar...and spread it around that nothing that man said was true at all.*
- *heu de saber que totes les històries són veritat, si es mira bé el que diuen, i això ja ho sabia el cuentero, encara que els altres no se'l volguessin creure: you have to understand that all stories have their truth, if you really listen to what they say, and the cuentero knew that, even if the others didn't believe him.*
- *I ara només tenim les nostres veritats per a divertir-nos...I les veritats de cada dia no diverteixen ningú: Now we only have our own truths to entertain us...and everyday truths don't entertain anyone.*
- *una mena de mite, tothom en parlava i ningú no ho sabia del cert: a sort of myth, everybody was talking about it but no one knew for sure.*
- *desitjo que en rebre aquesta carta estiguis bé de salut, tu i els teus, tal com jo he estic gràcies a Déu: I hope this letter finds you and yours in good health, as I am thanks be to God.*
- *aquella casa de pedra, un ruquet, oli, vi, pa negre: that stone house, a little donkey, oil, dark bread.*
- *no tenia cap interès a tornar a Espanya i reconeixia que a Espanya no hi tenia ningú: he had no interest in returning to Spain and he claimed that he had no one in Spain.*



## *De El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité a La meitat de l'ànima de Carme Riera: Notas sobre la memoria histórica en la novela contemporánea*

### *From Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás to Carme Riera's La meitat de l'ànima: Some notes on historical memory in contemporary fiction*

**Mario Santana**

University of Chicago

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** La novela española contemporánea ha dado una relevancia especial al interés por recuperar y transmitir la memoria colectiva del pasado reciente. Si bien la denominada “novela de memoria” (HERZBERGER, 1995) ya es una constante en la producción narrativa desde los primeros años de la transición a la democracia, este ensayo propone que en la última década ha ido ganando popularidad una “novela de la memoria histórica” con rasgos estructurales y temáticos que la convierten en una modalidad diferenciada. A partir del concepto de memoria heteropática (SILVERMAN, 1996) y del estudio de las semejanzas y diferencias entre dos novelas paradigmáticas de uno y otro modelo narrativo —*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978) y *La meitat de l'ànima* de Carme Riera (2004), respectivamente—, se identifican algunos de los rasgos más distintivos de la novela de la memoria histórica y en especial su articulación literaria de la memoria como proyecto colectivo y ciudadano.

**Palabras clave:** Novela de memoria. Literatura y memoria histórica. Carmen Martín Gaité. *El cuarto de atrás*. Carme Riera. *La meitat de l'ànima*.

**Summary:** The recovery and transmission of collective memory about the recent past plays an important role in contemporary Spanish fiction. While the production of “novels of memory” (HERZBERGER, 1995) has been consistent since the beginning of the transition to democracy, this essay proposes that in the last decade has gained popularity a “novel of historical memory”, which has distinctive structural and thematic features and deserves to be studied as a differentiated modality. Using as a point of departure the notion of heteropathic memory (SILVERMAN, 1996) and through the analysis of the parallels and differences between two novels representative of both models —Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás* (1978) and Carme Riera's *La meitat de l'ànima* (2004), respectively—, the essay identifies some of the most distinctive

features of the novel of historical memory and, in particular, the literary articulation of memory as a collective and civic project.

**Key words:** Novel of memory. Historical memory in literature. Carmen Martín Gaité. *El cuarto de atrás*. Carme Riera. *La meitat de l'ànima*.

**E**n la cultura española actual, y sobre todo durante la última década, se ha producido un notable incremento del interés por narrativas que ofrecen la oportunidad de rememorar el pasado. Las tramas de recuperación y transmisión de la historia colectiva reciente han alcanzado una popularidad que hace apenas diez años era difícil de predecir. Baste pensar que series televisivas de reconocido éxito como *Cuéntame cómo pasó* o *Temps de silenci* tuvieron que superar la reticencia de los directivos de las cadenas públicas española y catalana, respectivamente, quienes dudaban inicialmente del interés que el público español podía tener en revivir en la pequeña pantalla el pasado del franquismo. En el caso de las literaturas españolas, la atención que los novelistas dan a la memoria histórica de la Guerra Civil, la dictadura franquista y la Transición a la democracia es de tal magnitud que se podría decir que estamos ante una nueva variedad de novela histórica, una suerte de “novela histórica del presente” que se ha convertido en uno de los modelos dominantes de la ficción contemporánea.

Los motivos de este interés por el pasado reciente son múltiples: los debates políticos sobre la enseñanza de la Historia propiciados por el gobierno del Partido Popular y que resultaron en un polémico informe de la Real Academia de la Historia en el año 2000, la larguísima e insatisfactoria gestación en el Parlamento español de una Ley de la Memoria Histórica que abriera la puerta al reconocimiento público de las víctimas del franquismo (ley aprobada en diciembre de 2007), sin olvidar la transformación demográfica que —como ha indicado el historiador Santos JULIÁ (2003: 23)— hace que una nueva generación de españoles que no se sienten atados por el pacto de amnistía, amnesia u olvido (la cuestión es motivo de intenso debate) que facilitó para sus mayores una Transición relativamente pacífica, quieran aprender sobre ese pasado y construir su propia lectura. En este sentido, es importante notar que al acabar la década de los 70, según el censo de 1981, un 85% los españoles había nacido o vivido bajo el régimen franquista (incluyendo un 33% de la población de más de 45 años, es decir, con edad suficiente para contar con una experiencia directa de la Guerra Civil). En contraste, en el año 2001 unos once millones y medio de habitantes (cerca del 30% de la población española) habían nacido después de la muerte de Franco en 1975 y carecían por tanto de recuerdos propios de lo que había sido la vida bajo la dictadura (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, 2005: 55). Es en este contexto político y generacional, creo yo, que hay que entender el interés y el éxito de unos productos culturales—series y miniseries de televisión, documentales de divulgación histórica, películas y novelas— que tratan del pasado reciente.

En el campo literario, es evidente que las novelas de finales del franquismo y principios de la democracia ya llevan la impronta de la memoria. Como ya señalara David HERZBERGER en *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* (1995), durante los años sesenta y setenta aparecen una serie de obras —entre ellas, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo, y *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité— en las que cabe identificar el modelo poético de una “novela de memoria”:

*Fictions in which past time is evoked through subjective remembering, most often by means of first-person narration but not held exclusively to that perspective. The past that is explored in each case (the external referent of the text) is the past largely eschewed or appropriated by historiography under Franco, the lived past of the Civil War and the strains of dissent that anticipate the conflict and persist in its aftermath* (HERZBERGER, 1995: 66).

Si bien este modelo ha sido una constante de la narrativa peninsular del último tercio del siglo XX, en los últimos años se constata un rebrote especial en la dedicación de los novelistas españoles —en cualquiera de las lenguas del Estado español (en castellano, catalán, gallego y vasco)— a la rememoración narrativa de la experiencia de la Guerra Civil, la dictadura y la Transición postfranquista. Muchas de estas novelas han sido acogidas favorablemente por el público y la crítica, y han recibido importantes premios literarios: *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas (premio de la Crítica en 1998), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (premios Salambó y Ciudad de Barcelona en 2001), *Soimjolearen semea* de Bernardo Atxaga (premio de la Crítica 2003), *La meitat de l'ànima* de Carme Riera (Premi Sant Jordi 2003) *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré (premio de la Crítica 2004), *El vano ayer* de Isaac Rosa (premio Rómulo Gallegos 2005), entre otras.

Estas novelas, en mi opinión, comparten una serie de peculiaridades que las distinguen del modelo de “novela de memoria” identificado por Herzberger y que apuntan quizás a una suerte de subgénero que yo llamaría provisionalmente “la novela de la memoria histórica”. En estas novelas, desde una primera diégesis narrativa que tiene lugar en el presente, unos protagonistas —protagonistas que con frecuencia cumplen la función de narradores, y con fuerte presencia de mujeres— se ven abocados a recuperar, mediante un proceso de indagación con rasgos a menudo detectivescos, la historia de otros seres ya desaparecidos y que se presentan como los protagonistas de una segunda diégesis localizada en el pasado. Importante notar, por lo tanto, que lo que se quiere recuperar no es tanto, como ocurría en las novelas de los primeros años del postfranquismo, un pasado del cual se tiene experiencia directa y cuya memoria está al alcance de la mano o la mente del protagonista-narrador, sino un pasado que hasta el momento de iniciarse la narración es desconocido y relativamente ajeno: el recuerdo de unos acontecimientos que no se han vivido en carne propia pero cuya necesidad de rememoración se siente muchas veces como si fuera un deber moral, ya que se trata de rescatar del olvido las experiencias y las voces de quienes no han encontrado un espacio en los libros de historia. Como ha señalado Jo LABANYI (2000), la sombra de Walter Benjamin planea sobre muchas de estas tramas, algo que se hace especialmente evidente en el caso de la novela de Riera, donde la narradora visita en Portbou el monumento a Benjamin e introduce a modo de epígrafe final (una cita que nos invita a volver a leer retrospectivamente la novela) las palabras allí grabadas: *És una tasca més àrdua honorar la memòria dels éssers anònims que la de les persones cèlebres. La construcció històrica es consagra a la memòria dels que no tenen veu* (RIERA, 2004: 233).

Un segundo rasgo fundamental, resultante de esa distancia temporal y biográfica entre los protagonistas del presente y los del pasado, es el carácter problemático que adquiere la reconstrucción de la historia. Si los narradores de las novelas de memoria pueden recuperar de manera más o menos libre de mediaciones el recuerdo de aquello que ellos mismos han vivido (aunque la rememoración no sea nunca un acceso directo al pasado), en las novelas de la memoria histórica los protagonistas se ven obligados a entregarse a un ejercicio de lo que Kaja SILVERMAN ha denominado “memoria heteropática”, es decir, una forma de asumir memorias ajenas que, mediante la empatía como mecanismo de una forma especial de identificación a distancia, permite *participar en los deseos, conflictos y sufrimientos del otro* (SILVERMAN, 1996: 185) sin que por ello negarle a ese otro —a menudo un ser socialmente marginado y/o perseguido— su identidad propia (véase HIRSCH, 1999: 9)<sup>1</sup>.

Para ilustrar las diferencias entre los dos modelos narrativos señalados (la novela de memoria y la novela de memoria histórica) me propongo a continuación comparar la novela de Carme Riera, *La meitat de l'ànima*, con la obra que quizás es su intertexto más obvio, *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Esta relación intertextual ha sido señalada ya por algunos críticos (Melissa Stewart, por ejemplo), pero creo que el alcance de esa relación —de sus semejanzas y, sobre todo, de sus diferencias— no ha sido explorado en toda su extensión.

Los paralelos entre *El cuarto de atrás* y *La meitat de l'ànima* son evidentes a primera vista. En ambas novelas, la narradora es una mujer escritora a la que sólo conocemos por la inicial de su nombre (C), de mediana edad (ambas de unos 52 años en el momento en que escriben), que en el momento presente de la diégesis atraviesa una crisis creativa en su carrera literaria, y se ve abocada a revisar su pasado. En el caso de la narradora de Martín Gaité, el detonante de ese proceso de rememoración es la muerte y el entierro de Franco, que ella sigue por televisión: al contemplar la imagen de la hija de Franco:

---

<sup>1</sup> Maryellen BIEDER (2008: 177) ha señalado la importancia de la postmemoria (concepto desarrollado por Marianne Hirsch y estrechamente relacionado con la memoria heteropática de Silverman) en *La meitat de l'ànima* de Carme Riera.

*Vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco. Esa imagen significó el aglutinante fundamental: (...) «No se la reconoce —pensé—, pero (...) hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con la seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación» (MARTÍN GAITE, 1994: 136-137).*

Es para explicar esa “repentina emoción” y poder transmitírsela a su hija y a la amiga de su hija, que la acompañan en ese momento en el bar donde ven la televisión, que C concibe el proyecto de escribir un libro de memorias, un libro que tras muchas vicisitudes —entre ellas, resolver dos problemas fundamentales: encontrar un interlocutor apropiado para acompañarla en la tarea de recuperar la memoria de esos años y hallar la forma literaria adecuada para contarla— acabará convirtiéndose en el texto que nosotros, los lectores, conocemos como *El cuarto de atrás*.

Para la narradora de Riera, el detonante es el descubrimiento de unas cartas y fotografías de su madre, que un desconocido le hace llegar en una carpeta durante la celebración del Día del Libro en Barcelona el 23 de abril de 2001. El contenido de esa carpeta, que da testimonio de una serie de vivencias trascendentales que ella desconocía completamente (el aparente adulterio de su madre, la insinuación de que la muerte de ésta pudiera haber sido un suicidio o un asesinato, su colaboración con la resistencia antifascista o por el contrario su trabajo como agente al servicio del aparato de seguridad del Estado franquista...), le obliga a reconsiderar el recuerdo de su madre, investigar en el pasado de la familia, y poner en cuestión su propia genealogía. Para llevar a cabo esa indagación, será necesaria la ayuda de interlocutores que puedan dar pistas sobre ese pasado hasta entonces desconocido. La narradora encuentra en la investigación el estímulo necesario para forzarse a escribir un texto que apela constantemente a la búsqueda de un interlocutor y que es el que nosotros, los lectores, conoceremos como *La meitat de l'ànima*.

Ambas novelas comparten, pues, una serie de motivos y estrategias: la figura de la narradora-escritora C, quien construye una perspectiva femenina muy diferente de la femineidad dominante durante la dictadura franquista (en estas novelas no vemos o tienen poca importancia experiencias que para el franquismo eran centrales y definitorias en la vida de una mujer: el noviazgo, el matrimonio, el embarazo y nacimiento de los hijos...), la imperiosa necesidad de recuperar la memoria del pasado para hacer frente a una crisis de identidad (la C de Martín Gaité descubre con sorpresa su afinidad con la hija de Franco, la C de Riera descubre la posibilidad de que su padre

---

<sup>2</sup> Como señala Stephanie SIEBURTH, “the first chapter introduces the two principal aims of the book we are about to read: to recapture the past as full experience with all its original nuances of feeling; and to communicate that experience to an interlocutor” (1994: 190).

no sea el que ella pensaba), el recurso a la metaficción, la necesidad del interlocutor. Si bien puede decirse que *El cuarto de atrás* inaugura una narrativa que reflexiona críticamente sobre la memoria de la guerra y el franquismo desde la perspectiva de una conciencia femenina, *La meitat de l'ànima* se inserta sin duda en esa tradición (Maryellen Bieder ha subrayado como unos de los rasgos más importantes de la novela de Riera el protagonismo actancial de los personajes femeninos, en especial de la madre). Sin embargo, hay también diferencias importantes entre ambas novelas, y es a partir de ellas que creo que es posible analizar las transformaciones de la memoria histórica —su contenido, su demanda ética, su problemática reconstrucción— en los treinta años de democracia en España.

En el caso de Martín Gaité, lo que la narradora desea recuperar y transmitir es su propia experiencia: no se trata de recordar solamente qué pasó, sino también de recuperar las emociones, los afectos que constituyeron el caldo de cultivo de su formación como individuo. Pero es importante notar que la fiabilidad de la memoria no está aquí en cuestión: C, la narradora de *El cuarto de atrás*, no sufre de amnesia, al contrario, ella sabe lo que quiere contar (la experiencia de la vida cotidiana bajo el franquismo); su problema es encontrar una forma adecuada para contarla, sin que sea aburrida (como la mayoría de “la peste de memorias” que inundaba ya el mercado literario en aquellos años) y sin que proporcione una visión simplista del pasado (como el discurso historiográfico del franquismo, contra el que la novela de Martín Gaité está explícitamente escrita). Es por ello que encuentra apoyo en las teorías sobre la novela fantástica de Todorov y en el diálogo con el hombre de negro, un ser enigmático que con sus constantes preguntas e interrupciones (y con la ayuda de ciertas pastillas de dudosa naturaleza pero certero efecto) consigue ayudar a C a enhebrar los recuerdos de una manera que desmonta las barreras de la crónica biográfica basada en las secuencias de una causalidad lógico-temporal. El hombre de negro no está ahí para ofrecer una memoria que contraste, interfiera o sirva de contrapunto a la de C (el hombre de negro es un ser misterioso y diabólico, más mítico que histórico, y no da muestras de tener un pasado que recuperar), sino para romper la tentación de imponer una lógica narrativa lineal al discurso de su memoria. Su función en la novela es *preguntar*, pero no *cuestionar*, el ejercicio de rememoración de C, cuyo recuerdo fluye libremente de su conciencia individual:

*Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías.*

— *No lo escriba en plan de libro de memorias.*

— *Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos* (MARTÍN GAITE, 1994: 128).

En la novela de Riera, como hemos visto, lo que la narradora quiere reconstruir y recuperar no es tanto su propia experiencia sino la de su madre, Cecília Balaguer. Los materiales a partir de los cuales C puede empezar a reconstruir esa memoria le son inicialmente ajenos y desconocidos: las cartas y fotografías que un tal “Lluís G.” (que apenas aparece entrevistado y es descrito de manera tan genérica que podría en realidad ser cualquiera) le entrega en la carpeta, o los documentos que posteriormente descubrirá en los baúles y cajas que descansan olvidados en lo que fue la casa de su abuela en Mallorca. La narradora no puede simplemente excavar en los recodos de su conciencia para recuperar la memoria de su madre; debe investigar, consultar archivos, bibliotecas, hemerotecas, incluso visitar y recorrer los espacios por los que su madre pasó (Portbou, París, Avignon...) para re-vivir unas experiencias y unas sensaciones que no son las suyas, si bien serán apropiadas a través del ejercicio de memoria heteropática que constituye el foco de la narración. Esto queda claro con la imagen que se presenta al lector en el principio mismo de la novela:

*La dona que és a punt de baixar del tren, amb una maleta de pell a la mà, du un abric creuat de solapes amples de color blau fosc i un barret escàs, com de circumstàncies, un barret per complir amb una moda llunyana i no amb un hivern fred com aquell del 1959. (...) Molt més que no en el lloc, voldria posar esment en la figura d'aquesta dona que acaba de baixar d'un tren en una ciutat que no és la seva, on probablement no coneix ningú, on no sabem si algú l'espera.*

*Ignoro si l'andana és buida o plena. (...) Abans de sortir de l'estació, abans de baixar les escales que condueixen al centre, mirarà el rellotge que penja d'una biga, un rellotge endolat i enorme en l'esfera del qual, orlada per una gran vasa fosca, les manetes assenyalen una hora impossible, i consultarà el seu de polsera per comprovar que les agulles del rellotge ferroviari no es corresponen amb el moment que marquen. (...) Però ara és de nit, més enllà de les deu tocadés, com ella ha pogut comprovar en el seu rellotge i jo en el meu, i per això no tenc altre remei que deixar d'escriure, recollir els meus estris i preparar-me, tal com demana la veu que anuncia —entre el xerric de la frenada de l'express— el nom de Portbou* (RIERA, 2004: 9-11).

Es importante destacar aquí, en primer lugar, la complejidad de la estructura temporal, típica de la narrativa de la memoria. En esta imagen inicial confluyen la presencia de la madre (la mujer que está a punto de bajar del tren al principio de la cita) y la de la narradora (la mujer que está a punto de hacer lo mismo al final), y se presenta

una elaborada superposición de tiempos: el primer *ahora* de 1959 (cuando Cecilia Balaguer comprueba la hora en su reloj), el *antes* de 1949 (año en el que poco después descubrimos que Cecilia había probablemente estrenado ese sombrero de moda lejana) y el segundo *ahora* del presente de 2002 (cuando C, siguiendo los pasos de su madre, llega a Portbou y empieza a escribir su historia). C no sólo recupera la memoria de su madre, sino que intenta revivir empáticamente sus experiencias: la llegada a la estación de Portbou, los recorridos por París con su amante, su estancia en el hotel/casa de citas de París, su paso por Avignon y la calle donde fue atropellada...

En segundo lugar, esta imagen inicial de la novela —que se recrea en la foto que sirve de portada a la novela tanto en su edición original catalana como en la versión castellana— está marcada por una problemática ambigüedad que pone de manifiesto la inescapable incertidumbre de la reconstrucción del pasado. A pesar de la precisión de algunos de los detalles, que dan una impresión documental que la fotografía de la portada contribuye a legitimar en la mente de los lectores, C no llega nunca a estar segura de que los detalles que ha descubierto del pasado de su madre sean del todo ciertos (como indica el uso de expresiones como *no sabemos* o *ignoro*). Es esta conciencia de los límites de la memoria individual que caracteriza a la novela de la memoria histórica.

Si el pasado es irrecuperable para la narradora como agente individual, es decir, si la memoria entendida como proyecto exclusivamente subjetivo no puede acceder a una reconstrucción fiable de las experiencias de aquellos que han desaparecido, ¿cómo es posible dar respuesta a la demanda ética que —como ha señalado Jacques DERRIDA en *Spectres de Marx*— nos exige hacer justicia a las víctimas que la Historia ha transformado en fantasmas? Este es el problema central de la novela de la memoria histórica: donde la novela de la memoria podía presentar el recuerdo de un individuo que tiene a su alcance, dentro de su propia conciencia, la recuperación del pasado que él o ella ha vivido (como ocurre en *El cuarto de atrás*, ejemplo en esto paradigmático del modelo que surge durante la Transición), la novela de la memoria histórica se ve obligada a iniciar un proceso de indagación que necesariamente ha de ir más allá de la conciencia individual para constituirse en empeño colectivo y ciudadano.

Esta demanda de participación colectiva se hace evidente en *La meitat de l'ànima* por la constante apelación directa (más obvia y explícita en la versión castellana) a la colaboración de un interlocutor que, a diferencia del hombre de negro de Martín Gaité, es múltiple. En contraste con la presencia individual del hombre de negro, aquí los interlocutores se multiplican a medida que avanza la investigación: la narradora se ve obligada a entrar en relación con amigas de su madre, con bibliotecarios y especialistas de historia española y literatura francesa, con exiliados anarquistas veteranos de la resistencia armada contra la dictadura... todos ellos conformando un entorno de intersubjetividad dialógica que va mucho más allá de los límites establecidos en la conversación íntima que C tiene con el diablo en *El cuarto de atrás*. Y estos interlocutores

no sólo existen en las páginas de la novela, sino que se proyectan más allá de los límites de la escritura. Son también el lector, los lectores:

*Potser qui em féu arribar les cartes va sentir per Cecília Balaguer un remot afecte o tal vegada complí una promesa feta a ma mare, de retornar-me a mi, algun dia, les seves pertinences de les quals només queden un grapat de fulls i unes quantes fotografies. Sigui qui sigui Lluís G. —esper que aquest llibre m'ajudi a trobar-lo—, potser volia només salvar Cecília de Poblit. Intuïa que les cartes m'abocarien a perpetuar la seva memòria perllongant-li l'existència durant un temps. No sé si també suposava que jo intentaria demanar-li a vostè l'ajut dels seus records, dels seus punts de vista per acabar de completar la història de Cecília Balaguer i la de mi mateixa, ni fins a quin punt aquestes planes només poden adquirir un sentit definitiu comptant amb la seva col·laboració. D'ella depenc, li ho puc, t'ho puc ben assegurar (RIERA, 2004: 234).*

Ese *usted*, que al final queda convertido en un *tú* familiar, se ha ido perfilando desde el principio del texto (de hecho, desde la segunda de las breves secciones que conforman la novela) como un interlocutor que no puede ser único e individual, un interlocutor que, por el contrario, podemos (y debemos) ser todos. Si al inicio de la novela el uso del *usted* parece dirigido al hombre que le entrega a C la carpeta con los papeles de su madre, poco a poco se va extendiendo su uso para apelar tanto a cualquiera que haya podido haber tenido contacto con Cecilia Balaguer en Portbou en diciembre de 1959 —un paseante por la estación, un recepcionista o un propietario o una encargada de hotel, un testigo del encuentro de los amantes— como a quien por algún azar del destino pueda tener conocimiento de algún detalle relacionado con los personajes y lugares de la historia. La lista inicial de posibles interlocutores se irá poblando a medida que avanza la novela, de manera que al final prácticamente nadie (viejo o joven, hombre o mujer, catalán, español o francés) puede considerarse ajeno a la petición de ayuda de la narradora, porque cualquiera puede —todos podemos— estar en posesión de recuerdos o detalles que contribuyan a la reconstrucción colectiva de la memoria de Cecilia Balaguer.

Es por ello que la diégesis de *La meitat de l'ànima* está construida sobre una geografía abierta (Barcelona, París, Portbou, Avignon, Mallorca, New Hampshire...) que contrasta con el espacio cerrado de la casa de la narradora de *El cuarto de atrás*. A la C de Martín Gaité le basta el espacio de su sala de estar para recuperar la memoria gracias a sus recuerdos y a la curiosidad del hombre de negro. La narradora de Riera, por el contrario, necesita explorar el mundo que está más allá de su propio espacio personal. Una geografía abierta que es también un espacio de identidades nacionales superpuestas, frente a la división provincial que refleja *El cuarto de atrás*: la novela de Martín Gaité enmarca la acción dentro de una geografía dominada por el contraste entre Madrid y las provincias —recuérdese el contraste que se establece en la novela entre las modistas de Madrid y las costureras provinciales (MARTÍN GAITE, 1994: 81-83)— mientras que en la novela de Riera *La mitad del alma* es no sólo la memoria (según

una de las tres acepciones de *alma* que se dan en la novela) sino que está ligada a una compleja definición colectiva y nacional de la identidad: el *alma* de Cataluña perdida tras la guerra (según la cita de Gaziel reproducida por el abuelo de la narradora), pero también el *alma* española de la herencia materna de Camus.

Lo distintivo, pues, de la aproximación de Riera al problema de la memoria es que la recuperación (individual y social) del pasado histórico adopta la forma de una peculiar colaboración colectiva entre la narradora y los numerosos narratarios que constituyen la audiencia explícita del texto. De este modo, lejos de ser simplemente una investigación individual sobre el pasado, la constante apelación (intra y extradiegética) a los lectores subraya la noción de que el proceso de rememoración es siempre y necesariamente una empresa colectiva.

En contraste, por lo tanto, con la memoria recuperable a través del recuerdo personal de principios de la Transición (*El cuarto de atrás*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *La verdad sobre el caso Savolta*), lo que las novelas de la memoria histórica de los últimos años como *La meitat de l'ànima*, *Les veus del Pamano* o *Soldados de Salamina* parecen ofrecer es una memoria que ya no es accesible mediante el recuerdo individual sino que, distanciado el narrador generacionalmente —y a veces incluso ideológicamente (el narrador de *O lapis do carpinteiro* de Rivas es un antiguo falangista que narra la historia del que fuera su enemigo en la guerra y en el amor)— de la experiencia, requiere la indagación en un pasado que ya no es el nuestro.

En estas novelas, el pasado no es nunca transparente y del todo accesible porque la memoria histórica está siempre sujeta a debate, a la contraposición de perspectivas divergentes sobre las experiencias de nuestros antepasados. De hecho, otro rasgo característico de estas narraciones es que la memoria es objeto de debate y conflicto dentro de la propia trama: diversos personajes ofrecen perspectivas divergentes y contradictorias sobre los mismos hechos, de manera que la reconstrucción propuesta por el narrador tiene que negociar con esas diferencias sin poder ignorarlas. En este respecto, cabe afirmar que este tipo de novela parece ir contra corriente de una cierta afición irreflexiva por la memoria que le otorga un valor testimonial incuestionado e incuestionable. Quizás por la influencia de aquellas primeras novelas de memoria del postfraquismo donde el ejercicio de rememoración del pasado se presentaba como el revés y el antídoto de una historia oficial al servicio del Estado dictatorial, una cierta celebración de todo lo relacionado con la memoria se ha instalado en nuestras conciencias. Si la recuperación de la memoria histórica ha sido una constante de la ficción postfranquista y una demanda de la sociedad democrática, es fácil detectar asimismo en testimonios de lectores y en la crítica literaria un gusto y un reconocimiento por las novelas que nos ofrecen recuerdos de ese pasado que cada vez nos es más lejano, si no más ajeno.

Frente a esta visión celebratoria de la memoria, sin embargo, yo creo detectar en varias de las novelas de los últimos diez o quince años, y entre ellas de manera

especial en *La meitat de l'ànima*, una visión más escéptica de la memoria que pone en duda la capacidad del recuerdo subjetivo para recuperar las historias ocultas del pasado, una propuesta que, al mismo tiempo que nos confronta con la necesidad de hacer justicia a la memoria de nuestros predecesores, nos advierte sobre los peligros de la aceptación acrítica de las memorias individuales. Característico de todas ellas es mostrar, dentro de la misma narrativa, una serie de memorias que están en conflicto, ante las cuales el lector no puede permanecer indiferente pero tampoco puede encontrar la comodidad confortable de una visión cerrada de la Historia.

Es precisamente porque el pasado no nos es directamente accesible, pero a pesar de todo demanda nuestra atención y cuidado, que estas novelas no pueden —y no quieren— dejar cerrado el proceso de reconstrucción de la memoria. Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, en un ensayo publicado póstumamente en 2005, afirmaba que la ficción literaria, para colaborar de manera efectiva en la preservación de la memoria, debe estimular la complicidad de los lectores:

*... si el recuerdo es un útil indispensable para la operación nostálgica que tantas veces requiere la literatura, la memoria es un ámbito fundamental para la creación literaria desde la perspectiva de escritor y para que se produzca la complicidad cocreadora con el lector. A veces el éxito o el fracaso de esta complicidad depende de la capacidad o incapacidad del escritor de transmitir el uso de su memoria y de convertirla en memoria del lector, en referente incorporado a la conciencia receptora* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2005: 242).

¿Qué mayor complicidad se nos puede proponer que continuar investigando el pasado de un personaje incluso después de haber finalizado la lectura de la novela? En eso estriba la demanda ética y narrativa de Carme Riera: proponer la memoria histórica no sólo como aventura literaria, sino también como proyecto colectivo y ciudadano.

## Referencias bibliográficas.

Bieder, Maryellen. "Carme Riera and the Paradox of Recovering Historical Memory in *La meitat de l'ànima*", en *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*, K. M. Glenn y K. McNerney (Eds.), Rodopi, Amsterdam, 2008, págs. 169-189.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, París, 1993.

Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke University Press, Durham, 1995.

Hirsch, Marianne. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", en *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, M. Bal, J. Crewe y L. Spitzer (Eds.), University Press of New England, Hanover, 1999, págs. 3-23.

Instituto Nacional de Estadística. *Anuario estadístico de España 2004*, INE, Madrid, 2005.

Juliá, Santos. "Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición", *Claves de Razón Práctica*, 129, 2003, págs. 14-24.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period", en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, J. R. Resina (Ed.), Rodopi, Amsterdam, 2000, págs. 65-82.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona, 1994.

Riera, Carme. *La meitat de l'ànima*, Proa, Barcelona, 2004.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, Duke University Press, Durham, 1994.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*, Routledge, Nueva York, 1996.

Stewart, Melissa. "Shifts in Textual Author(ity): Grappling with Unstable Identities in Carme Riera's *La meitat de l'ànima*", *Letras Peninsulares*, 19.2-3, 2006-2007, págs. 235-242.

Vázquez Montalbán, Manuel. "Las memorias", en *Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, J. R. Resina y U. Winter (Eds.), Iberoamericana, Madrid, 2005, págs. 241-248.



## *El (re)conocimiento de la madre en La mitad del alma*

**Sandra J. Schumm**

Associate Professor of Spanish  
Baker University

Recibido el 20 de marzo de 2010  
Aprobado el 25 de agosto de 2010

**Resumen:** *La mitad del alma* de Carme Riera, en que C rememora a su madre, enfatiza la importancia del reconocimiento de las mujeres en la memoria histórica. Desde el mito griego de Atena, quien ignoraba a su madre Metis, la sociedad patriarcal ha excluido a la madre, lo cual promete que la hija conlleve negación también, según Amber Jacobs en *On Matricide*. Jacobs observa que en *La Oresteia* hay crímenes sancionados contra las mujeres, las hijas están deprimidas, existe incesto contra la hija, la reproducción familiar se paraliza, toda la sociedad sufre y la hija se desperdicia también cuando la madre es menospreciada. Jacobs afirma que este desprecio de la madre que transcurría en los mitos griegos continúa en la sociedad y la psicología hoy en día. En esta novela de Riera, la hija protagonista, quien desconoce a su madre, sufre de un estado depresivo, la falta de creatividad y una conexión demasiado fuerte con su padre, semejante a lo que Jacobs observa en los mitos, pero la escritura de C sobre su madre la integrará en la consciencia y mejorará la situación de la hija y, últimamente, la de toda la civilización.

**Palabras clave:** Carme Riera. *La mitad del alma*. Madre. Hija. Metis. Atena. Mito. Escritura. Memoria. Reconocimiento

**Summary:** Carme Riera's *La mitad del alma*, in which C recollects her mother, emphasizes the importance of the recognition of women in historic memory. Ever since the Greek myth of Athena, who was ignorant of the existence of her mother, Metis, patriarchal society has excluded the mother, a fact which promises that the daughter will also experience negation, according to Amber Jacobs in *On Matricide*. Jacobs observes that in *La Oresteia* there are sanctioned crimes against women, the daughters are depressed, there is incest against the daughter, she is dishonored, family reproduction stops, and all of society suffers when the mother is not appreciated. Jacobs affirms that the disdain of the mother that took place in Greek myths continues in society and psychology today. In this novel by Riera, the protagonist/daughter, who does not know much about her mother, suffers from depression, lack of creativity, and an overly strong connection with her father, similar to what Jacobs has observed in myths. However, C's act of writing about her mother integrates her into C's

consciousness, improving the situation of the daughter and, ultimately, that of all of civilization.

**Key words:** Carme Riera. *La mitad del alma*. Mother. Daughter. Metis. Athena. Myth. Writing. Memory. Recognition

Las hijas sin madre en las novelas de mujeres de la posguerra española son tan prevalentes que varios críticos han opinado que forman un arquetipo<sup>1</sup>. Este matricidio literario, que se continuaba aún después de la muerte de Franco, simboliza la posición inferior de la mujer en la sociedad española. Aunque las mujeres perdieron derechos legales en España en los años franquistas (1939-75), el problema de marginar a la madre existe también actualmente por todo el mundo. En su libro *On Matricide*, Amber JACOBS propone que desde los griegos (con su mito de Atena, quien nace de la cabeza de su padre Zeus y dice que no tiene madre) nuestra cultura patriarcal ha ignorado a la madre. La multitud de novelas españolas con protagonistas huérfanas de madre es una expresión literaria que paralela la desaparición de la madre de Atena en el mito griego y representa la posición inferior e olvidada de la mujer. No obstante, hay varias novelas publicadas por autoras españolas desde el 2000, entre las cuales se destaca *La mitad del alma* (2004) de Carme Riera<sup>2</sup>, que se centran en la madre como persona enigmática con una vida más interesante de lo que se pensaba. Las protagonistas en estas obras, las hijas maduras, intentan saber más sobre sus madres en el proceso de entenderse a sí mismas. El cambio al énfasis en la madre en esas novelas es casi como si Atena reconociera de adulta que había tenido una madre y quisiera conocerla y aprender de ella. La novela de Riera efectúa una reescritura del paradigma que ha borrado a la madre de la cultura patriarcal y partenogenética.

En *Teogonía*, el poema épico del siglo 8 a.c. que describe el nacimiento de los dioses griegos y la creación del universo, Hesodo nos cuenta que Atena no nació sólo de su padre sino que la diosa Metis, la desconocida primera esposa de Zeus, era su madre. Metis, hija de Océanos y Thetis (el océano y la luna), era *wiser than all gods and mortal men* (HESODO: 887)<sup>3</sup>. Fue ella quien le dio a Zeus el emético para su padre Cronos, causando que expulsara a sus otros hijos tragados y convirtiendo a Zeus en rey del universo. No obstante, un oráculo le dijo a Zeus que un hijo futuro de él y Metis le derrumbaría de su poder. Por eso Zeus engañó a Metis para que ella se hiciera mucho más pequeña y, haciendo eco de las acciones de su padre, Zeus la tragó. Él seguía pidiendo consejos de la sabia Metis desde su vientre y, algún tiempo después, Atena nació completamente crecida y vestida de guerrera de la cabeza de Zeus.

Además de proclamar que no había tenido madre, Atena condenó a Clitemnestra (madre de Orestes) por la muerte de su marido, Agamenón, a quien ella

---

<sup>1</sup> Biruté CIPLIJAUSKAITĖ (20-21 y 36), Carmen MARTÍN GAITE (1992: 101-122) y Catherine DAVIES (208-211). Sara SCHYFFER explica que estas protagonistas femeninas en España forman un “arquetipo literario prominente” (41). Véase también los comentarios semejantes de María del Mar LÓPEZ-CABRALES (36) y Silvia TRUXA (81).

<sup>2</sup> *La mitad del alma* fue publicada primero en catalán (*La meitat de l'anima*, 2003) y Riera la tradujo al castellano el año después. La novela ganó el premio Sant Jordi en 2003 y el de María Àngels Anglada en 2005.

<sup>3</sup> Cito a Hesodo por la línea, no la página. Véase HESODO (356-70 y 889-900) y APOLLONODORUS (secciones 2.1 y 3.6, sobre Metis).

había matado por el sacrificio de su hija Ifigenia al principio de la guerra con Troya. Atena aprueba el matricidio de Clitemnestra, en parte, porque no reconoce a su propia madre. Ella le proclama a Orestes: *I will cast my lot for you./ No mother gave me birth./ I honor the male, in all things but marriage./ Yes, with all my heart I am my Father's child*<sup>4</sup>. Jacobs propone que la incorporación, la condenación y el estado ignorado de la madre que transcurrieron en estos mitos griegos continúan en la sociedad y la psicología hoy en día. Asimismo, Jacobs mantiene que los efectos de condenar y tragar a la madre tienen *extremely dangerous consequences for the daughter* porque su crimen *effects the merging of the mother into the daughter* (133, 67). En otras palabras, si la sociedad no reconoce a la madre, ni por sus poderes de creación, no hay ningún valor para la hija tampoco. Ella será condenada a una búsqueda de afirmación de identidad sin fin, será desvalorada también y toda la cultura sufrirá.

Podemos ver evidencia de ese registro perpetuo de la hija en las novelas publicadas por mujeres en España después de la Guerra Civil (1936-39). Algunas de las más importantes trazan la vida y el desarrollo de protagonistas huérfanas. Andrea (en *Nada* de Carmen Laforet), Matia (en *Primera memoria* de Ana María Matute) y Colometa (en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda), por ejemplo, embarcan en sus vidas solas, metafóricamente protestando la posición de la madre en España, limitada por las leyes del gobierno de Franco. La existencia de estas protagonistas se asemeja a la de Atena con su madre tragada por los poderes patriarcales—las hijas intentan ser independientes y fuertes en un mundo huraño, pero sus madres están escondidas completamente. Riera liga su novela con las previas hijas sin madre por varias referencias en común con *Nada*, incluyendo lo que Montserrat JOFRE APARICIO y Neus SAMBLANCAT MIRANDA llaman un *inicio memorable con un sabor a la Carmen Laforet de Nada* (178); también hay lazos con otras novelas que se enfocan en la identidad de la protagonista<sup>5</sup>. Los enlaces de *La mitad de alma* con *Nada*, y con otras novelas que la siguieron, muestran evidencia del rastreo sin fin de la hija que tiene que empezar de nuevo en cada generación cuando la madre no puede transmitir su sabiduría.

Muchas de las novelas publicadas después de *Nada* continúan esta búsqueda de identidad de la mujer o sin la madre o en conflicto con ella. Esther Tusquets, Ana María Moix, Rosa Montero, Monserrat Roig, Adelaida García Morales, y Nuria Amat son sólo unas de las novelistas que han publicado obras después de la muerte de Franco subrayando los problemas de la mujer en su desarrollo en una sociedad que sólo ha

---

<sup>4</sup>AESCHYLUS, *The Eumenides*, en *The Oresteia*, 264.

<sup>5</sup> En una entrevista con Oscar López, Riera menciona una conexión en su novela con la de Laforet (LÓPEZ: 53-54). Véase también las conexiones que trazo con *Nada* en “Reparation to the Ghostly Mother” (142-144 y 146-147) tanto como los enlaces con otras novelas como *Julia* (Moix), *Primera memoria* (Matute), *El Sur* (García Morales) y *El cuarto de atrás* (MARTÍN GAITE, 143-144 y 149). Melissa STEWART también liga la metaficción de la novela de Riera con *El cuarto de atrás* (235).

valorado a la madre con sus palabras a la vez que le ha quitado derechos y validez<sup>6</sup>. No obstante, en los últimos años hay varias novelas que, con *La mitad del alma*, empiezan a examinar, cuestionar y enfocarse en la posición de la madre en la sociedad. Estas obras incluyen *Historia de un abrigo* (2005) de Soledad Puértolas, *De oca a oca* (2000) de Cristina Cerezales, *Un milagro en equilibrio* (2004) de Lucía Etxebarria, *El corazón del tártaro* (2001) de Rosa Montero, *Correspondencia privada* (2001) de Esther Tusquets, y *Las mujeres que hay en mí* (2002) de María de la Pau Janer, para mencionar unas. En *La mitad del alma* y en las otras novelas mencionadas la madre ya no yace escondida en el vientre de la sociedad patriarcal porque la hija intenta recordararla<sup>7</sup>.

En esta novela de Riera, la protagonista escritora, C, empieza a investigar la vida de su madre muerta después de que un hombre desconocido se le acerca en una feria de libros para darle una carpeta que él promete que será interesante para ella. C bota la tarjeta con la dirección del hombre a la basura, sólo recordando que se llama Luis G., y pone al lado la carpeta. Mucho después, cuando encuentra la carpeta al azar, descubre que contiene fotos y cartas escritas por su madre. Aunque sus padres parecían tener un matrimonio normal, el contenido de la carpeta sugiere que la madre, Cecilia, tenía un amante, quien era el padre biológico de C. Al descubrir esta información chocante, C empieza una búsqueda para descubrir de veras cómo era su madre y para cuestionar su propia identidad. Después de saber que su madre sería una espía o una agente doble con un amorío y una fuerte relación emocional con Albert Camus, su búsqueda llega a ser la meta más importante de su vida. Porque todos los que podrían ayudarle con los detalles están muertos, Luis G. es el único que podrá darle información sobre su madre. C documenta su indagación en un libro en el cual pide ayuda al lector para localizar al hombre que le dio la carpeta para poder saber más sobre su madre<sup>8</sup>.

En vez de esconder a la madre o ignorarla, la novela intenta recordararla. C declara que: *[]a memoria es el alma de las personas y quizá por eso yo ando buscando la mitad de mi alma (...)* (158). Esta búsqueda para acordarse de la madre en la que embarca C cabe con lo que Jacobs cree que necesitamos hacer para salvar a la hija y, en extensión, toda la cultura. Jacobs explica que el mito de Metis representa la “incorporación” de la madre por la sociedad patriarcal pero que para sanar la humanidad necesitamos “integrar” a la madre, reconocerla y conmemorarla, dando validez a su existencia<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Unas novelas de mujeres publicadas en España después de 1975 que eliminan a la madre son: la novela corta *Bene* (publicada en *El Sur seguido de Bene*, 1985) de Adelaida García Morales, *Las mujeres que hay en mí* (2002) de María de la Pau Janer, *La intimidad* (1997) de Nuria Amat y *Bella y oscura* (1993) y *El corazón del tártaro* (2001) de Rosa Montero. Otras novelas enfatizan la comunicación rota entre madre e hija. Algunas son: *Julia* (1970) de Ana María Moix, *El mismo mar de todos los veranos* (1975) y *El amor es un juego solitario* (1979) de Esther Tusquets y la trilogía de novelas de Montserrat Roig—*Ramona adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1976), y *L'hora violeta* (1980).

<sup>7</sup> Christine ARKINSTALL cree que hay un papel nuevo para la madre y la mujer en general en las novelas españolas de mujeres, empezando en 1990 (51), pero no examina *La mitad del alma*.

<sup>8</sup> Kathryn EVERLY afirma que Riera establece un compromiso con el lector de *La mitad del alma* cuando C se dirige a su lector.

<sup>9</sup> JACOBS emplea las palabras “incorporation,” “incorporate,” “introjection” y “introject” (65).

JACOBS explica: [i]ncorporation (...) functions to deny the fact that there has been any loss at all (65), tal como Zeus y Atena niegan que hayan perdido a su esposa y su madre. En contraste, con “integración” se reconoce la carencia de la madre y que esta privación debe ser *acknowledged and mourned, allowing the loss to be converted into words* (65). El libro que la protagonista C escribe se enfoca en la pérdida de la madre y transmuta esta ausencia en palabras. Además, la investigación de C enfatiza los aspectos sexuales, sensuales, ambiguos y políticos de su madre, enfocándose en cualidades que no conforman al modelo santo para la mujer impuesto por el gobierno de Franco<sup>10</sup>. C recuerda a su madre de una manera más veraz en su narración—no es sólo una imagen idealizada—la cual podría ser otra manera de negar su esencia verdadera.

Si no nos acordamos de la madre (o si la “integramos”, en los términos de JACOBS), la hija sufrirá el mismo hado de ser olvidada (o “incorporada”) por la sociedad, porque Jacobs nos asegura que *the crime against the mother is inevitably repeated against the daughter* (154). Ya que el papel de la hija normalmente se convierte en el de ser madre asimismo, la hija tendrá el mismo destino—ella será madre desvalorada también. JACOBS también dice que hay una cantidad de resultados negativos que ocurren en el mito de Orestes después de la “incorporación” de la madre y la simulación de partenogénesis—o sea cuando el papel de la madre es menospreciado, y el padre toma un rol dominante. Otros efectos que JACOBS observa en el mito son la violación y el asesino sancionados de la hija por el padre, el asesino sancionado de la madre, la virginidad perpetua de los hijos que resulta en relaciones incestuosas entre hermanos, la preferencia de la similitud y negación de diferencia, un mórbido estado depresivo de las hijas, la imposibilidad generativa o la esterilidad simbólica y la aniquilación de la genealogía que cumplen en la ruina (175-176). JACOBS nos alerta que el desprestigio de la madre tiene consecuencias desastrosas en la sociedad.

Después del repetido matricidio literario en España desde la Guerra Civil, *La mitad del alma* muestra varios de los mismos efectos que JACOBS ha observado en el mito griego. C también es hija que sufre de depresión mortal; no quiere tener hijos y padece de esterilidad simbólica cuando no puede escribir. Incluso hay una sugerencia de incesto, aunque es entre padre e hija en vez de hermanos, cuando C sueña con besar a su padre (120). Estos efectos también sugieren un tipo de ruina general para la sociedad porque la privación del valor de la madre indica una perpetua cadena negativa ya que la potencia de la hija es últimamente maternal. Las dos—hija y madre—sufrirán del mismo destino: la negación ontológica<sup>11</sup>.

Podemos ver por la reacción de C al descubrir la carpeta que su esencia—su concepto ontológico—está enredado con la imprecisa aparición que tiene de su madre;

<sup>10</sup> Carmen MARTÍN GAITE afirma en *Usos amorosos de de la postguerra española* que la alianza entre Franco y el Papa Pío XII utilizaba la imagen de la Virgen María para manipular a las mujeres y que crearon “una mística que elevaba a las mujeres (63) que también requería que fueran “la esposa ideal” (60).

<sup>11</sup> JACOBS escribe de la posición ontológica de la hija (25).

ella nos indica que el conocimiento muy vago de su madre ha dejado un hueco en su alma. Esta ausencia de la imagen de la madre se revela por un sueño recurrente:

*Durante una larga etapa soñé casi cada noche con una mujer que bajaba de un tren, una mujer que algunas veces tenía los rasgos de mi propia madre y otras era una desconocida (...). Pero mi sueño no proseguía. Terminaba así, bruscamente, entre niebla y carbonilla ferroviarias, y jamás conseguía saber hacia dónde iba la mujer (...) (13).*

Este sueño ocurría a menudo aun antes de que C recibiera la carpeta de información del desconocido y es un aviso para que ella vuelva a examinar la percepción que tiene de su madre y de sí misma. El día que el forastero apareció, C *acababa de asegurar que no escribiría más o que, si escribía, no volvería a publicar (...) (217)*. C ha perdido su dirección en la vida, ya que es escritora que no vuelve a escribir, y sufre de síntomas que conforman con el estado depresivo de la hija que Jacobs ha observado en los mitos. La situación de C es como la imagen nublada de su madre en el sueño porque C no puede mirar su propia cara tampoco. Ella nos relata: *Huí de los espejos (...). Los odiaba (...) por el miedo de que el espejo me devolviera la nada, no el reflejo de mi cara, sino el vacío (...) (121)*. C ya sufría de los efectos deprimentes de no poder rememorar a su madre.

El recuerdo turbio y vago que C tiene de su madre y la falta de conexión con ella coincide con lo que Carl JUNG considera un complejo atrofiado de la madre en la hija. Según Jung, la malformación del nudo entre madre e hija puede causar para la hija *an over-development of feminine instincts or a weakening of them to the point of complete extinction (20)*. C ha experimentado una debilidad de sus instintos femeninos que se revela en parte por su comentario sobre su fertilidad: *He condenado a Cecilia a no tener nietos, quizá de manera inconsciente he querido castigarla (79)*. Más importante que su deseo de no tener hijos tal vez es su sentimiento de estar “estéril y vacía” con respecto a su escritura (218). Aun los simbólicos productos creativos de C sufren a causa de su mal-definida identidad femenina, en concordancia con las observaciones de JUNG y JACOBS. La falta de reproducción y la esterilidad creativa de C hacen eco de los resultados de la incorporación de la madre observados por Jacobs en el mito griego. No es acaso que la natalidad de España ha bajado y que Constanza TOBÍO afirma que el factor más importante en la auto-estima de la mujer española hoy es el empleo, *más todavía que ser madre o casarse (72)*<sup>12</sup>. C es representativa de otras mujeres españolas que desean evitar la trampa de ser madres tragadas por la sociedad, pero aun sus esfuerzos de ser creativa de otros modos, por su escritura en vez de ser madre, parecen eludirle.

Además del estado depresivo y la falta de creatividad que C comprueba, sufre también de otro efecto que Jung asocia con la desintegración del complejo madre en la

---

<sup>12</sup> El número de hijos por mujer subió de 1.16 en 1996 (“La natalidad,” *Consumer*) a 1.37 en 2006 (“La natalidad,” *ELPAÍS.com*), pero se cree que los nacimientos de inmigrantes causaron el aumento. El índice está bajo de lo que se necesita para mantener una población estable—2.1 hijos por mujer de edad reproductiva (“Millions”).

hija. Jung lo llama “the overdevelopment of Eros,” lo cual casi siempre se lleva a una relación inconciente de incesto con el padre por la hija (22). El ex-marido de C, quien era psiquiatra, ya le había expresado a C que ella sufría de una dañosa conexión emocional con su padre. C nos revela: *Él siempre había opinado que (...) era un ejemplo perfecto del complejo de Electra. Eso hacía que en todos los hombres (...) buscara la imagen paterna, lo que impedía que me sintiera libre y no me dejaba ser feliz* (107). Este complejo incestuoso hacia su padre no sólo ha afectado su relación con otros hombres, sino que también ha fomentado culpabilidad, represión y disgusto hacia sí misma, especialmente cuando las imágenes incestuosas aparecen vívidamente en sus sueños: [S] *añé que bailaba con mi padre (...). Bailábamos (...) como si estuviéramos solos (...) mirándonos a los ojos, a menudo besándonos (...). Y era yo, en el sueño, quien buscaba sus labios con los míos (...)* (120). Este sueño se repite varias veces y C siempre se repugna después. Ella llega a estar tan deprimida que tiene que hablar con una psiquiatra sobre lo que C llama “la ambivalencia de mis sentimientos respecto a mi madre” y “los sueños turbadores de mi padre” (123). Las opiniones de JUNG sobre los problemas de la hija que no reconoce bien a la madre coinciden con las observaciones de JACOBS en el mito griego y con los cometarios de C sobre su propia condición.

La fuerte conexión emocional que C tiene con su padre también revela que ella le ha transferido demasiado poder a él en vez de mantener control por sí misma. C menciona su miedo de mirarse en un espejo y ver “el vacío” en vez de su cara y ella comunica que sería *un vacío del que sólo tal vez emergiera la boca de mi padre y sus bigotes* (121). Su visión de la boca masculina sugiere que C ha trasferido su voz a su padre. La inconsciente imagen proyectada en sus pensamientos es el poder que la ha dominado. Esta dominación masculina podría ser otra razón del por qué de su escritura—su voz— y sus poderes creativos han estado infecundos y sin fruta: su escritura no ha tenido éxito. Su miedo de ver un reflejo en blanco con una boca masculina también hace eco de la situación de las mujeres españolas durante la dictadura de Franco cuando ellas tenían que silenciar sus voces en deferencia al gobierno fascista y a sus maridos y padres. Como Atena, C sólo percibe la estampa clara de un padre partenogénico pero—a causa de la información que agrava su estado depresivo, el icono turbador de su padre y sus sentimientos de esterilidad—percibe la necesidad de conmemorar a su madre. Le falta la mitad de su herencia genética—la mitad de su alma. La sociedad no ha dado validez a la madre y la hija sufre negación también.

En *La mitad del alma*, y también en todas las novelas recientes previamente mencionadas que rememoran a la madre, la hija ha sufrido una depresión y una crisis de identidad a causa de su posición ontológica y la inseguridad que sufre sin una clara herencia materna. En algunas de esas narrativas hay otros efectos negativos, a veces más extremos, que no aparecen en *La mitad del alma*. Por ejemplo, en la novela de Riera hay sólo incesto insinuado pero, en *El corazón del tártaro* de Rosa Montero, la protagonista Zarza sufre de abuso sexual de su padre y su hermano, y es probable que el padre haya matado a su madre—sin sufrir ninguna reparación legal. El abuso machista contra sus mujeres es un problema verdadero en la sociedad actual. Según un

artículo de *El País* de enero de 2009, el número de mujeres asesinadas por los hombres que profesan quererlas sigue subiendo en España a causa de la actitud propietaria de ellos (Andreu). En 2005, el gobierno español aprobó la “Ley Integral contra la Violencia de Género”, la cual aumentó el número de leyes para proteger a las mujeres de sus compañeros y creó más cooperación entre la policía y la corte, lugares seguros para mujeres, líneas para reportar abuso, etc. (Andreu 2). Antes de esta ley, se absolvieron a siete de cada diez abusadores, según Charo NOGUIERA. Estos hechos enfatizan la destrucción y aniquilación que cumplen en el ciclo de abuso contra la mujer y los problemas sociales que Jacobs ha observado en el mito griego. Por eso es sumamente importante que Riera y las otras novelistas integren a la madre a una posición visible en la cultura en vez en mantenerla “tragada” (como Metis) y desvalorada.

Aunque se podría ver la ambigüedad al final de la novela de Riera—cuando C no ha podido saber la verdad sobre su madre—como un resultado negativo<sup>13</sup>, David HERZBERGER nos recuerda que la importancia de volver a examinar la historia no yace tanto en poder reconstruirla sino en exponer *the illusion of truth and wholeness* de nuestras memorias sobre el pasado (85). Paralelamente, Jo LABANYI juzga: [t]he historian’s task is (...) not to put the uprooted fragments of the past back into their context, but to decontextualize (...) allowing new relationships to be created (70). Por eso el fracaso de C de descubrir toda la verdad sobre su madre tiene mucho menos importancia que el reconocimiento de la información escondida. Riera ilustra la dificultad de rememorar a la madre cuando C subraya una cita de la tumba de Walter BENJAMIN que dice: *Es un trabajo mucho más arduo honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica debe consagrarse a la memoria de los que no tienen voz* (217). Las madres españolas durante la dictadura de Franco claramente no tenían voz, porque las leyes y condiciones sociales les quitaban muchos derechos, dejándolas invisibles y silenciadas—como Metis. Cinta RAMBLADO-MINERO llama a las mujeres en España las “olvidadas entre olvidados” (364) cuando se considera a los desaparecidos y olvidados de la Guerra Civil en el actual movimiento de la recuperación de la memoria histórica<sup>14</sup>. Años antes de la publicación de *La mitad del alma*, Riera dijo en una entrevista con Christina DUPLAÁ que: [w]hoever loses memory loses identity<sup>15</sup>. La súplica de colaboración de C para *salvar a Cecilia del olvido* (218) se extiende también a los lectores de Riera para

---

<sup>13</sup> Aunque muchos de los artículos sobre *La mitad del alma* se enfocan en la ambigüedad de la novela, no enfatizan la importancia de la madre en esta incertidumbre. Por ejemplo, Maryellen BIEDER subraya la paradoja en la novela de Riera que tiene la propuesta de buscar la verdad pero resulta en más dudas; JOFRE y SAMBLANCAT enfatizan la “tenué frontera entre lo real y lo ficticio” en la novela (177); Lluïsa COTONER I CERDO destaca la irresolución ambigua de la novela y compara la imagen de Cecilia a la cara doble de Janus en la mitología y Carne ARNAU enfoca en las referencias laberínticas a personas, historia, obras literarias y cinema que sirven de pistas vagas a la identidad de la madre de C. Mi obra propone que las incertidumbres de C ayudan para que el lector recuerde la memoria de la madre en España.

<sup>14</sup> Existe una “Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica” con su propia página electrónica: <http://www.memoriahistorica.org/index.php>.

<sup>15</sup> Citado en Duplaá (61).

amparar sus propias identidades por reconocer a las madres borradas de la historia española y disminuidas en las sociedades patriarcales.

¿Qué pasaría si de repente Atena se diera cuenta de la existencia secreta de su madre? Aunque no podamos imaginar la respuesta a esta pregunta, hay indicaciones de la posición precaria de la hija y de toda la civilización si no reconocemos a la madre. Jacobs nos alerta sobre los peligros para nuestra sociedad, la cual sigue tragando a la madre e intentando ser partenogenética—la hija tiene que sufrir el mismo destino que la madre, y toda la cultura sufre como consecuencia. Esta actitud de tragar a la madre, de negar su importancia y de encubrir su voz ha resultado en el abuso del género femenino que vemos hoy. Pero este abuso no ocurre sólo en España, la desvaloración de la madre crea condiciones peligrosas para mujeres en todo el mundo. El paso pequeño que toma C—que toma Riera—para reconocer a la madre potencia una transformación para toda la sociedad. Riera y las otras escritoras que rememoran a la madre han empezado un paradigma nuevo que intenta valorar a la madre y sacarla del vientre ocultado de nuestra cultura.

## Referencias bibliográficas.

- Aeschylus. *The Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*, Robert Fagles (Trad.), Penguin, London, 1979.
- Amat, Nuria. *La intimidación*, Alfaguara, Madrid, 1997.
- Andreu, Jerónimo. “Sangre de mujer”, *El País*, Edición nacional, 4-01- 2009, “Domingo”, págs. 2-5.
- Apollodorus. *The Library of Greek Mythology*, Robin Hard (Trad.), Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Arkininstall, Christine. “Towards a Female Symbolic: Re-Presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women”, *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Adalgisa Giorgio (Ed.), Berghahn, New York, 2002, págs. 47-84.
- Arnau, Carme. “*La meitat de l'ànima*: un segle laberíntic”, *Diari Avui*, publicación electrónica, 17-07-2004.
- Bieder, Maryellen. “Carme Riera and the Paradox of Recovering Historical Memory in *La meitat de l'ànima*”, *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth Century Spain*, Kathleen M. Glenn y Kathleen McNerney (Eds.), Rodopi, Amsterdam, 2008, págs. 169-190.
- Cerezales, Cristina. *De oca a oca*, Destino, Barcelona, 2000.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea: Hacia una tipología de la narración en primera persona (1970-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Cotoner i Cerdo, Lluïsa. “Perspectivisme, tècnica i procediments narratius a *La meitat de l'ànima* de Carme Riera”, *Revista de Catalunya*, 220, 2006, págs. 41-52.
- Davies, Catherine. “Feminist Writers in Spain Since 1900: From Political Strategy to Personal Inquiry”, *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*, Helena Forsås Scott (Ed.), Routledge, London, 1991, págs. 192-226.
- Duplaá, Christina. “Interview with Carme Riera: ‘Teaching Literature Is Teaching the World’”, *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez (Ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, PA, 1999, págs. 58-62.
- Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*, Planeta, Barcelona, 2004.
- Everly, Kathryn. *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*, Purdue University Press, West Lafayette, IN, 2010.
- García Morales, Adelaida. *El Sur seguido de Bene*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke University Press, Durham, 1995.
- Hesodo (Hesiod). *Theogony, Works and Days, Shield*, Apostolos N. Athanassakis (Trad. e intro.), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2004.
- Jacobs, Amber. *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, Colombia University Press, New York, 2007.
- Janer, María de la Pau. *Las mujeres que hay en mí*, Planeta, Barcelona, 2002.
- Jofre Aparicio, Montserrat, y Samblancat Miranda, Neus. “La memoria en *La meitat de l'ànima* de Carme Riera”, *Género y géneros, escritura y escritoras iberoamericanas*,

Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (Ed.), Vol. 2, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006, págs. 177-184.

Jung, C. G. *Four Archetypes: Mother/Rebirth/Spirit/Trickster*, R. F. C. Hull (Trad.), *The Collected Works of C. G. Jung*, 9.1, Princeton University Press, Princeton, 1992.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do With the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period", *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Joan Ramón Resina (Ed.), Rodolphi, Atlanta, GA, 2000, págs. 65-82.

Laforet, Carmen. *Nada*, Destino, Barcelona, 1985.

López, Oscar. "Carme Riera: Palabras treinta años después", *Qué Leer*, 96, 2005, págs. 52-55.

López-Cabrales, María del Mar. *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*, Narcea, Madrid, 2000.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona, 1982.

Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Espasa, Madrid, 1992.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Barcelona, 1987.

Matute, Ana María. *Primera memoria*, Destino, 1987.

"Millions of 'Latino' immigrants boost Spain's low birthrate", *EUbusiness.com*, 27-04-2008, EUbusiness Ltd., publicación electrónica, 10-07-2008.

Moix, Ana María. *Julia*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

Montero, Rosa. *Bella y oscura*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

Montero, Rosa. *El corazón del tártaro*, Espasa, Madrid, 2001.

VVAA. "La natalidad en España alcanza su récord desde 1991", *ELPAÍS.com*, 3-07-2007, Diario El País, publicación electrónica, 10-07-2008.

VVAA. "La natalidad en España llega al nivel más alto de los últimos diez años", *ConsumerEroski*, 29-07-2004, Fundación Eroski, publicación electrónica, 10-07-2008.

Nogueira, Charo. "Aquí faltan 68 mujeres", *El País*, 31-12-2006, Edición Madrid, pág. 50.

Puértolas, Soledad. *Historia de un abrigo*, Anagrama, Barcelona, 2005.

Ramblado-Minero, Cinta. "Novelas para la recuperación de la memoria histórica: Josefina Aldecoa, Ángeles

Chacón Caso; Dulce", *Letras Peninsulares* 17.2-3, 2004-05, págs. 361-379.

Riera, Carme. *La meitat de l'ànima*, Proa, Barcelona, 2003.

Riera, Carme. *La mitad del alma*, Carme Riera (Trad.), Alfaguara, Barcelona, 2004.

Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamante*, Club, Barcelona, 1979.

Roig, Montserrat. *L'hora violeta*, Edicions 62, Barcelona, 1980.

Roig, Montserrat. *Ramona, adéu*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

Roig, Montserrat. *El temps de les cireres*, Edicions 62, Barcelona, 1977.

Schumm, Sandra J. "Reparation to the Ghostly Mother in Carme Riera's *La mitad del alma*", *Symposium: A Journal in Modern Literatures*, 62.3, 2008, págs. 139-58.

Schyfter, Sara E. "Rites without Passage: The Adolescent World of Ana María Moix's *Julia*", *The Analysis of Literary Texts; Current Trends in Methodology: Third and Fourth York College Colloquia*, Randolph D. Pope (Ed.), Bilingual, Ypsilanti, 1980, págs. 41-50.

Stewart, Melissa. "Shifts in Textual Author(ity): Grappling with Unstable Identities in Carme Riera's *La mitad de l'ànima*", *Letras Peninsulares*, 19.2-3, 2006, págs. 235-242.

Tobío, Constanza. *Madres que trabajan: dilemas y estrategias*, Cátedra, Madrid, 2005.

Truxa, Silvia. *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg*, Vervuert, Frankfurt, 1982.

Tusquets, Esther. *El amor es un juego solitario*, Lumen, Barcelona, 1982.

Tusquets, Esther. *Correspondencia privada*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*, Anagrama, Barcelona, 1990.



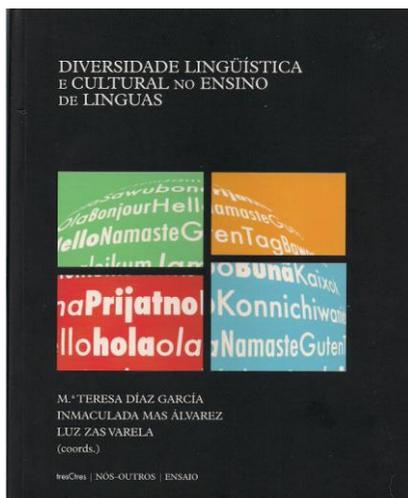
## **II.- Reseñas Bibliográficas**

## Pablo Romero Alegría [Diversidade lingüística e cultural no ensino de linguas]

M<sup>a</sup> Teresa Díaz García, Inmaculada Mas Álvarez, Luz Zas Varela. *Diversidade lingüística e cultural no ensino de linguas*. tresCtres Editores. Santa Comba (A Coruña), 2009. 281 págs. ISBN: 978-84-92727-10-0

Nos encontramos ante una obra coordinada por profesoras de Filología y Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Pertenecen al “Grupo Linguas”, que trabaja en el proyecto de investigación “Plurilingüismo y conciencia lingüística. Recursos educativos para el desarrollo de la competencia intercultural”. Sus líneas de investigación apuntan a las segundas lenguas y la inmigración.

El libro consta de una presentación (págs. 13-21), agradecimientos (págs. 23-26) y ocho capítulos: “Introducción indispensable: “És necessari preservar la diversitat lingüística?”, de M. Carme Junyent (págs. 27-36); “Integração dos inmigrantes de origen crioula. Una experiència de educaçao bilingue em Portugal”, de Dulce Pereira (págs. 37-82); “Tomando conciencia da diversidade lingüística”, de Inmaculada Mas Álvarez y Luz Zas Varela (págs. 83-118); “Algunhas dificultades na aprendizaxe da pronunciaçao do castelán e do galego por estudantes arabófonos”, de M<sup>a</sup> Teresa Díaz García y Moncho Iglesias Mínguez (págs. 119-145); “La expresión dramática y la enseñanza de segundas lenguas”, de Carolina Ramos (págs. 147-182); “La intervención educativa que favorece la integración de familias inmigrantes. Aprendiendo de la evaluación”, de María del Mar Lorenzo Moledo, Miguel Ángel Santos Rego y Diana Priegue Caamaño (págs. 183-221); “Formación en lingua galega para inmigrantes adultos: balance do período 2004-2007”, de Carme Silva Domínguez (págs. 223-251) y “La enseñanza de una segunda lengua con fines laborales para inmigrantes (EFL)”, de Maite Hernández García y Félix Villalba Martínez (págs. 253-281).



En la presentación se constata la existencia de la diversidad lingüística, motivada por fenómenos tales como los movimientos migratorios y la globalización; lo que permite, en Galicia, “escoitar falar árabe, chinés, wolof, mandinga, bengalí, caboverdiano e, desde logo, galego con acento colombiano ou peruano” (pág. 15).

El primer capítulo se titula “Introducción indispensable: “És necessari preservar la diversitat lingüística?”, y ha sido escrito por la profesora M. Carme Junyent. En él se subraya la amenaza de desaparición de muchas lenguas por la interrupción de la transmisión intergeneracional. Habría que evitar la supervivencia del idioma más fuerte para favorecer el intercambio, ya que “*la diversitat sempre ha funcionat com a mesura protectora en casos de col·lapse o de crisi*” (pág. 34). La autora aboga por la supervivencia de la diversidad para evitar el sentimiento que produce la pérdida de los signos de identidad. Termina el capítulo con tres referencias bibliográficas.

El segundo capítulo, “Integração dos inmigrantes de origen crioula. Una experiència de educaçao bilingue em Portugal”, de Dulce Pereira, comienza con una cita de Lucinda Fonseca, que resumiremos diciendo que “*los inmigrantes son cohabitantes activos de un lugar y coproductores de una cultura local*”. La actuación, pues, de la política lingüística europea debe estar orientada a promover el multilingüismo de las comunidades y el plurilingüismo individual para una efectiva integración en un territorio (Europa), donde se usan, además de las lenguas oficiales, unas 440 lenguas orales y 18 gestuales (en su mayoría lenguas de inmigrantes).

La historia colonial de Portugal en África hasta 1975 favoreció la migración de las lenguas criollas hacia Europa a través de sus hablantes de Cabo Verde, Guinea-Bissau, Senegal, la Isla de Santo Tomé o la de Príncipe, todas ellas lenguas vernáculas de base portuguesa. En el capítulo se analizan con ejemplos las diferencias lexicales y morfosintácticas en relación con la lengua portuguesa de origen. Estas lenguas han evolucionado de forma distinta hasta convertirse en lenguas autónomas con una gramática propia.

En este contexto, se cita la creación del Proyecto “Turma Bilingüe”, cuyo objetivo es crear, en Portugal, un modo de aprendizaje bilingüe en el primer ciclo de enseñanza básica para fomentar la inserción de los hijos de las minorías en la comunidad portuguesa. Se trata de un proyecto piloto que se desarrollará durante cinco años (2007-2012) y que tiene lugar en la zona de Setúbal, debido a la importante existencia en este Distrito de inmigrantes caboverdianos y guineanos con hijos pequeños en edad escolar. La ilusión del proyecto queda resumida en las hermosas palabras de una profesora caboverdiana, criada en Portugal y bilingüe, cuando explica por qué “isto está a resultar”: “*(...) percibir que esto pueda deshacer los molinos de viento que ofuscan la evidencia de las cosas: las lenguas son un bien inestimable que crecen con nosotros y nos hacen crecer; conociéndolas, compartiéndolas deshacemos jerarquías inútiles, pues todos estamos juntos en este gran barco en el que, al final, todos somos migrantes*” (pág. 76). El capítulo finaliza con una amplia bibliografía compuesta por 31 referencias.

A continuación viene el artículo “Tomando conciencia da diversidade lingüística”, de Inmaculada Mas Álvarez y Luz Zas Varela, dos de las coordinadoras del libro y profesoras en la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Las autoras parten de la base de la escasa atención que se presta a los aspectos lingüísticos en las publicaciones para niños; por este motivo, se tratan en el artículo las posibles acciones que favorecerían el conocimiento de la diversidad lingüística y cultural en las etapas de la enseñanza obligatoria.

Se analizan también los materiales de divulgación existentes en gallego y castellano para las edades más tempranas, terreno que, a finales del siglo pasado, fue propicio para los estereotipos en lo referente a la diversidad lingüística. Desafortunadamente tampoco se conocen obras actualizadas de calidad. Concluye este apartado con la referencia a las iniciativas divulgadoras emprendidas por parte de organismos gubernamentales (por ejemplo, la exposición “As nosas palabras, os nosos mundos”, organizada por la Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia).

En el siguiente apartado se analiza el papel que desempeña Europa y, más concretamente, el Consejo de Europa, en la divulgación de la diversidad lingüística. Como bien es sabido, este organismo defiende el multilingüismo, ya que la *“diversidad cultural y lingüística es una de las características de la vida cotidiana de un número creciente de ciudadanos y empresas europeos”* (pág. 94). Se trata a continuación el papel que puede ejercer el profesorado en este proceso y los nuevos enfoques didácticos derivados de la aplicación del Marco europeo común de referencia para las lenguas.

El artículo sigue con una descripción de algunos de los proyectos que tienen como objetivo la integración de diversas lenguas. Se mencionan los proyectos europeos EVLANG (Éveil aux Langues) y JALING (Janua Linguarum). El primero es un programa de renovación pedagógica de la Unión Europea enmarcado en los programas Socrates-Lingua; y el segundo pertenece a la Universidad de Le Mans. Ambos proyectos se proponen diseñar materiales para la inserción del alumnado en una sociedad multilingüe y multicultural. Se analiza también el proyecto GELA (Grup d’Estudi de Llengües Amenaçades), de la Universidad de Barcelona, cuyo objetivo es divulgar las lenguas en riesgo de desaparición. Finaliza el capítulo con una bibliografía de 31 títulos.

El siguiente capítulo es “Algunhas dificultades na aprendizaxe da pronunciación do castelán e do galego por estudantes arabófonos”, de M<sup>a</sup> Teresa Díaz García y Moncho Iglesias Mínguez, de la USC. En él se analiza el reto que supone el aumento de los estudiantes arabófonos, cuya lengua, de origen semítico, pertenece a una familia lingüística diferente de las lenguas románicas. Los autores consideran la importancia que tiene una buena pronunciación, ya que conlleva la aceptación de los nativos y el aumento de la autoestima del aprendiz. Por este motivo, podemos afirmar que las ventajas de una buena pronunciación se traducen en términos de ganancia social.

El árabe es una lengua hablada por más de 200 millones de personas, uno de los seis idiomas oficiales de la ONU, lengua del Islam y de su libro sagrado, el Corán. Pero es también una lengua muy diversa al no existir una única lengua hablada común. Actualmente, la lengua árabe puede hablarse de tres maneras: árabe clásico o coránico, árabe formal o estándar *-fusha-* y árabe coloquial o hablado. El coránico y el formal no se emplean en la lengua oral ni son lengua materna de ningún hablante. El árabe formal es el mismo en todos los países y es la lengua de los textos escolares, de la prensa, de la televisión, de los discursos religiosos y de la mayoría de escritores. Siempre se asocia a la lengua de la cultura y de la ciencia. Este árabe estándar no es el que se utiliza en la vida cotidiana, sino que se estudia en la enseñanza obligatoria.

Los autores analizan las dificultades que se encuentran los escolares árabes emigrantes en Galicia, que son evidentes a la hora de aprender un sistema vocálico de una segunda lengua. El árabe coloquial no se estudia, sólo se transmite oralmente, de ahí que sea difícil incorporar los fonemas vocálicos de otras lenguas que no existen en el árabe formal. Se describen, en el caso del gallego, las dificultades provocadas por la oposición existente en la serie palatal y velar entre dos elementos (abierto y cerrado), la dificultad añadida que provoca la carencia de diptongos y triptongos en el árabe oral, la casi inexistencia en el árabe de los fonemas /e/, /o/, etc.

Termina el estudio con una propuesta ilustrada por cuatro actividades de pronunciación para la adquisición y mejora de las destrezas orales. Finalmente encontramos una lista de 17 referencias bibliográficas.

El quinto capítulo es “La expresión dramática y la enseñanza de segundas lenguas”, de Carolina Ramos. Tras una experiencia canadiense de seis años dedicada al teatro para niños, la autora analiza las posibilidades de la expresión dramática en el aula como recurso pedagógico. Se citan las siguientes técnicas:

- i. Tableaus (“cuadros”, en francés): actividad que unifica la expresión corporal con la expresión oral. Los grupos, de entre 3 y 8 alumnos, deben crear un cuadro estático donde deciden qué personaje ser y qué postura deben adquirir.
- ii. Juegos de rol: consiste en recrear una situación concreta.
- iii. Improvisación: juego para inventar sobre la marcha todo lo que nos rodea, adquiriendo las destrezas de la espontaneidad y el ingenio.
- iv. La máscara: técnica que implica la comunicación corporal, no verbal.

Finalmente, se presenta un extenso catálogo con sugerencias prácticas de actividades teatrales que se pueden llevar a cabo en el aula; por ejemplo, Palmada y palabras, insultos y cumplidos, Diálogos AB, Me toco la nariz, Improvisaciones con una frase, Tres en raya... Finaliza el capítulo con una extensa bibliografía compuesta por 28 referencias.

Sigue el libro con el sexto capítulo, “La intervención educativa que favorece la integración de familias inmigrantes. Aprendiendo de la evaluación”, de María del Mar

Lorenzo Moledo, Miguel Ángel Santos Rego (USC) y Diana Priegue Caamaño (Universidad de La Coruña). Los autores constatan el aumento de la población inmigrante en España, cifrada en el 11,3% a comienzos de 2008. Se trata de implicar a los padres con hijos en edad escolar para que tengan una vinculación activa con los centros educativos y así conseguir una mejor integración. Para ello realizaron un programa basado en el modelo de Fishbein y Adzen, señalando los módulos (educativo, social y cultural), los objetos, los contenidos y la duración, siempre en función de mejorar la participación e integración social de las familias inmigrantes. El programa se llevó a cabo con 485 familias procedentes, fundamentalmente, de Latinoamérica y de África (Cabo Verde y Marruecos, principalmente). El ámbito de estudio fueron los niveles educativos obligatorios de enseñanza en centros públicos. El artículo se cierra con las conclusiones extraídas de este estudio y con una bibliografía de 46 obras.

El séptimo capítulo es “Formación en lingua galega para inmigrantes adultos: balance do período 2004-2007”, de Carme Silva Domínguez, de la USC. Se trata de una propuesta de cursos de lengua gallega dirigidos específicamente a trabajadores extranjeros. Hay que tener en cuenta las características especiales de Galicia, derivadas de la coexistencia social y legal de dos idiomas en el territorio de acogida. El marco legal se basa en dos documentos marco: el *Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega* (2004) y el *Plan Galego de Convivencia, Cidadanía e Integración* (2008-2011). El mercado preferente de trabajo de la población inmigrante es el de la construcción, el servicio doméstico, la atención a mayores, la hostelería, etc., lo que posibilita una primera inmersión lingüística espontánea en ámbitos sociolaborales. En estos casos el idioma es una herramienta de comunicación, pero también de integración social, por lo que supone de aceptación de una realidad identitaria.

Los cursos de lengua gallega para extranjeros fueron impartidos en el período 2004-2007, con una pequeña duración (30 horas en algunos casos), sin acreditación legal, con tan sólo un certificado de conocimiento inicial con el nombre y el número de horas de cada curso. A continuación se analiza el resultado de los cursos, ilustrados con dos ejemplos de diferente resultado.

- “Curso de lingua galega para inmigrantes”, organizado en Lugo por el sindicato UXT en 2006, calificado por los responsables como “un fracaso estrepitoso”, y
- “Curso de galego”, organizado en A Coruña por la ONG *Ecos dos Sur* en 2007, valorado como “éxito inesperado”.

A continuación se proporcionan unas directrices enumerando los aspectos básicos que se deben tener en cuenta en el momento de diseñar un curso de gallego dirigido a este tipo de público. Cierra el capítulo una bibliografía que enumera seis títulos y un apéndice con la lista de los nueve cursos llevados a cabo con su título, su lugar de realización y la localización temporal.

El último capítulo se llama “La enseñanza de una segunda lengua con fines laborales para inmigrantes (EFL)”, y es obra de Maite Hernández García y Félix Villaba Martínez. El estudio comienza diferenciando la enseñanza de lenguas para inmigrantes con fines generales, la enseñanza de lenguas con fines específicos y la enseñanza de lengua con fines laborales. Es esta última modalidad la que es objeto de estudio en este artículo, considerando que se puede impartir a estudiantes con bajo nivel de instrucción o, incluso, analfabetos. Es el caso frecuente de profesionales ucranianos, rusos, búlgaros... que ejercen en España oficios tales como jardinero, albañil, camarero, etc. La enseñanza de una segunda lengua con fines laborales tiene una clara vertiente social porque supone un claro instrumento de acceso y promoción al mercado de trabajo.

Estos programas de enseñanza de L2 tienen como objetivo preparar a los estudiantes para el mundo laboral: técnicas de búsqueda de empleo, preparación de entrevistas de trabajo, elaboración de un CV, derechos y deberes del trabajador, desempleo, jubilación, etc. El capítulo finaliza con una bibliografía de 19 títulos y un Anexo sobre el desarrollo de habilidades socioculturales, otro Anexo sobre la adquisición de un léxico específico del área del servicio doméstico” y un tercero sobre seguridad e higiene en el trabajo.

En definitiva, nos encontramos ante un compendio de artículos que analizan desde diversas perspectivas la realidad actual en cuanto a la diversidad lingüística y su aplicación a la didáctica de las lenguas. Por una parte, encontramos artículos que analizan el enfoque que se da a esta variedad lingüística en los materiales didácticos y, por otra, se estudian casos de integración social con la lengua como vehículo integrador. En todo caso, es una obra que sirve de gran ayuda para comprender esta realidad social que es necesario abordar para mejorar la práctica educativa a todos los niveles.

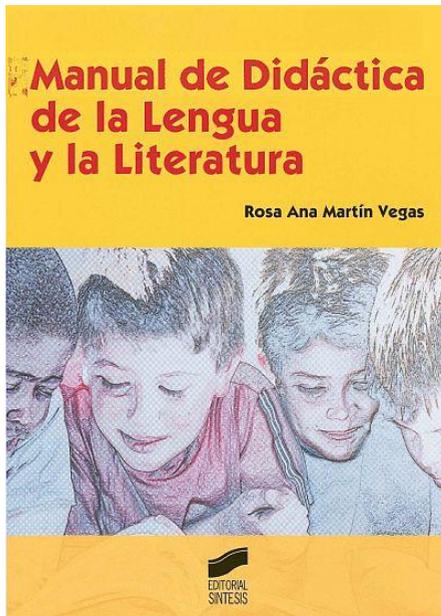
## Universidad de Zaragoza [Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura]

*Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Rosa Ana Martín Vegas. Síntesis. Madrid. 2009. 475 páginas. ISBN: 978-84-9475663-4-6

Las perspectivas de enfoque de la Didáctica de la Lengua y la Literatura (DLL) son numerosísimas, a veces, demasiado subjetivas y, *a priori*, demasiado generalistas, puesto que su campo de acción comprende numerosas facetas dentro de todas las etapas educativas. Esta compleja visión del amplio panorama de la DLL dificulta enormemente su concepción científica. Buena prueba de ello es la dificultad de encontrar en el mercado editorial una obra de tipo generalista de amplio espectro y destinada a no especialistas-teóricos que intente sistematizar este complejo campo del conocimiento.

El libro de Rosa Ana Martín Vegas, en forma de manual, ocupa este espacio editorial prácticamente vacío e intenta poner un poco de orden y coherencia en el caótico panorama de la DLL. Lo hace a través de un completo manual de esta especialidad que, bajo mi punto de vista, representa un magnífico trabajo de síntesis que podrá ser de utilidad, sin duda, para cualquier persona interesada en este campo: “Este manual está en principio destinado a estudiantes de Magisterio y a maestros de Educación Primaria. No obstante, la Didáctica de la Lengua y la Literatura (a partir de ahora DLL), con los nuevos planes de estudios universitarios, va a dejar de ser una materia exclusiva de los estudios de Magisterio” (15).

El libro se divide en cuatro apartados principales en los que se tratan 20 temas: “Principios generales y cuestiones metodológicas; Didáctica de la Lengua; Didáctica de la Literatura; Recursos para la investigación y la evaluación”. Cada uno de ellos representa grandes incógnitas a las que cualquier maestro o profesor ha debido enfrentarse en alguna ocasión: “ El manual se compone de 20 temas, teniendo en



cuenta el principal objetivo de la materia, DLL: que los futuros maestros desarrollen las capacidades didácticas necesarias para conseguir que sus alumnos de Primaria alcancen una buena competencia comunicativa, es decir, que desarrollen las capacidades lingüísticas precisas para aprender a aprender, aprender y disfrutar de la lectura y desarrollarse como seres sociales” (16).

Es, por tanto, un manual no tanto de conocimiento, sino de aplicación de ese sustrato de saber de indudables aplicaciones prácticas. En este caso, los ejemplos prácticos que podemos encontrar, así como una innumerable muestra de tablas esquemáticas y comparativas, hacen de esta obra un ejercicio de compendio de notable interés. Interés doble, además, puesto que en todo momento se insiste en uno de los graves conflictos de la docencia en las asignaturas denominadas “Lengua castellana y Literatura”, conflicto que se puede resumir en la tendencia casi generalizada a convertir el estudio de la Literatura en estudio de la Historia de la Literatura, cosa bien diferente: “Asimismo, la enseñanza de la Literatura no puede ser el estudio biográfico de unos autores o la etiquetación de la Historia de la Literatura, sino que debe centrarse en la lectura de las obras, en textos de apoyo que permitan al lector relacionar obras, épocas, conceptos...” (19).

Además, en cada uno de estos puntos, podemos encontrar una buena cantidad de subapartados que corresponden, desde un punto de vista práctico y funcional, a la comprensión didáctica del hecho literario para poder ser explicada y analizada en pequeños fragmentos de conocimiento fácilmente adaptables a cualquier necesidad del docente.

Desde el punto de vista del estudiante universitario, el mayor interés de este libro será aportar una visión general de la DLL desde una perspectiva práctica. Es decir, que un alumno de cualquier grado de Magisterio (se incluye en este punto a los alumnos de grados de Filologías o Teoría de la Literatura, cuya principal salida laboral será la docencia en la Educación Secundaria Obligatoria) podrá obtener información sobre cómo aplicar las teorías de las Ciencias de la Educación, así como los conocimientos derivados de otras materias como “La escuela como espacio educativo”, “Currículo en contextos diversos”, “Maestro y relación educativa”, “Sociedad del conocimiento y la información”, etc. (títulos de materias en el Grado de Maestro en Educación Primaria de la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza) a la actividad específica de la DLL.

Y es que la DLL queda perfectamente reflejada en este manual desde cualquier perspectiva que nos interese. Es, además, un manual que refleja los tiempos actuales del mundo educativo. Por ello, merecen especial atención los apartados dedicados a la “Didáctica para el desarrollo de la expresión oral”, temática tradicionalmente dejada de lado a favor de la expresión escrita en la tradición didáctica española; a la “diversidad cultural”, que tantos quebraderos de cabeza ha traído al sistema educativo español en los últimos años y que ha producido un notable desarrollo de programas de español

como lengua extranjera; a la “Animación a la lectura” o lo que se conoce como fomento de la lectura, una expresión que se ha convertido en un *cajón de sastre* y donde se incluye, por ejemplo, el apasionante tema de la “Literatura infantil y juvenil”, al que Martín dedica un extenso apartado que puede aportar mucha luz al espinoso tema de su definición y, sobre todo, a la elección de obras y autores con criterios de interés didáctico.

Por último, interesa, y mucho, qué hacer con la Lengua y la Literatura en un escenario social y cultural muy diferente al de los últimos años. El esfuerzo de las administraciones educativas de toda España se dirige en los últimos tiempos a la adaptación de la Educación a los tiempos de las nuevas tecnologías. El profesorado, ya en activo o el futuro, debe aprender a llevar a cabo su tarea docente a través de nuevas herramientas pedagógicas de uso prescriptivo por los diversos currículos, como es la prensa, el cine y, fundamentalmente, las Tecnologías de la Educación y la Comunicación. A todos estos temas presta atención Martín, cerrando su obra con un tema siempre de actualidad como es la evaluación, dando así una conclusión lógica a la obra.

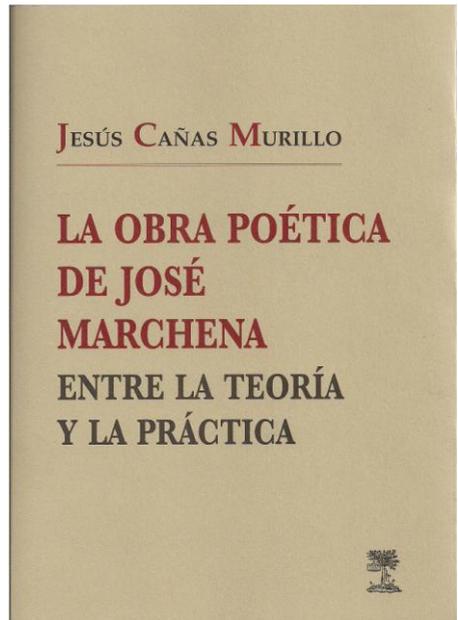
Como único aspecto negativo, podemos señalar que no responde este manual a otra de las grandes tendencias en Educación, convertido ya en seña de identidad, al no dedicar un apartado específico a las competencias básicas. No sería necesario puesto que la identidad de esta obra es tratar la DLL y más en concreto, la “competencia comunicativa” (38), pero es cierto también que tanto maestros como profesores deben hacer frente a las competencias básicas desde su materia, además, con una visión interdisciplinar. También es cierto que los temas tratados en este manual van a tener una aplicación directa para fomentar y desarrollar las ocho competencias básicas (Competencia en comunicación lingüística, Competencia matemática, Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico, Tratamiento de la información y competencia digital, Competencia social y ciudadana, Competencia cultural y artística, Competencia para aprender a aprender, Autonomía e iniciativa personal son las competencias que se señalan en el Currículo Aragonés –Orden 9 de mayo de 2007-), por lo que esta cuestión no resta un ápice de interés al libro de Martín.

En definitiva, una obra de un enorme rigor y validez para un amplio tipo de público, que sin duda puede arrojar muchas respuestas a un sinfín de incógnitas y de escenarios complejos y, sin duda, cambiantes, que se dan en la Educación a diferentes niveles a diario. Una obra, también, que apoya la reflexión sobre innumerables aspectos y que puede ser considerada como un punto de partida excepcional para afrontar el futuro de la DLL.

## José Soto Vázquez [La obra poética de José Marchena entre la teoría y la práctica]

*La obra poética de José Marchena entre la teoría y la práctica.* Jesús Cañas Murillo. Universidad de Extremadura. Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, nº 25. Cáceres. 2010. 240 págs. ISSN: 0214-0675; 25. ISBN: 978-84-7723-906-2

*La obra poética de José Marchena entre la teoría y la práctica* es el último libro de la colección “Trabajos del Departamento de Filología Hispánica”, número 25, que publica la Universidad de Extremadura. Más de veinte años han pasado desde que se iniciará la serie, allá por 1989, con la impresión de *El crítico* de Antonio Rodríguez Moñino, de quien se ha conmemorado a lo largo del 2010 el centenario de su nacimiento con una excelente exposición, la celebración de un simposio, publicaciones divulgativas y críticas y un largo etcétera, que rinden el justo homenaje a su dedicación a las letras españolas. Sabedor del alcance de los trabajos previos de esta línea editorial, su creador comprende la necesidad del estudio que presentamos, así como de la claridad expositiva de sus comentarios, siempre clarividentes y amenos, asociación no siempre pareja en este tipo de obras.



El autor, el profesor Jesús Cañas Murillo, es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, donde además dirige y coordina el grupo de investigación Barrantes-Moñino que ha dado a la luz en este mismo año, en cuatro volúmenes, un aplaudido *Catálogo biobibliográfico de escritores extremeños anteriores a 1750*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz. Hablar de su trayectoria investigadora es sinónimo de los principales escritores de la literatura hispánica, desde la Edad Media hasta la actualidad, con estudios sobre el *Libro de Alexandre*, *Libro de Buen Amor*, *Fuente Ovejuna* y especialista en Lope de Vega, Tirso de Molina, Blas Nasarre, Moratín, Juan Pablo Forner...

La estructura ternaria tiene los siguientes ejes centrales: “Teoría y práctica en la obra poética de José Marchena” (páginas 15-68); “Apéndice: poemas de José Marchena” (páginas 69-224); y una “Bibliografía selecta” (páginas 225-232). A la que precede una breve introducción “A modo de apertura” (páginas 10-14), en las que el profesor Cañas justifica la necesidad de conocer la producción de José Marchena, algunos poemas únicamente podían ser leídos en manuscrito hasta fecha reciente, o las intenciones de *La obra poética de José Marchena entre la teoría y la práctica*, así como las fuentes previas utilizadas, traídas de la mano de don Marcelino Menéndez Pelayo, Francisco Fortuny o Juan Francisco Fuentes, entre otros.

El primero de los capítulos, “Teoría y práctica en la obra poética de José Marchena” (páginas 15-68), se divide en tres epígrafes menores: “La obra poética de José Marchena” (páginas 17-22); “La teoría literaria de un ‘Abate’ progresista” (páginas 23-44); y “De la exposición teórica a la praxis de los textos” (páginas 45-68). Contiene noticias de primera mano de la consulta directa de los manuscritos, que el profesor Cañas describe convenientemente para conocimiento del investigador, ponemos por caso la alusión al manuscrito de La Sorbona y la polémica fechación de los poemas que incluye. En especial, es esclarecedor el hilo argumentativo tejido sobre las disertaciones teóricas repartidas a lo largo de la producción de José Marchena que ordenadas y mostradas con un número adecuado de citas descubren la concepción literaria del de Utrera, así como su juicio poético sobre los autores españoles precedentes, cuyas principales argumentaciones se incluyen en *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, así como en el “Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España y de la relación de sus vicisitudes con las vicisitudes políticas”, en las que se explicitan sus valoraciones de Boccaccio, Rioja, Quevedo, Góngora, Argensola, Lope de Vega, Iriarte, Samaniego... que nos acercan a su concepción de la obra literaria y permiten al lector conocer la recepción y gusto literario de la época. Punto de partida para después catalogar toda su producción conocida con notas eruditas y curiosas sobre la datación de las composiciones, la temática de sus composiciones (la religión, el amor, el hedonismo, la revolución francesa, el progreso, la ciencia, la crítica literaria) o la valoración de sus escritos.

Y, como no podía ser de otra manera, acertadamente se incluye un “Apéndice: poemas de José Marchena” (páginas 69-224), que repite la distribución en torno al número tres del capítulo anterior, con los siguientes apartados: “Poemas originales” (páginas 71-150); “Traducciones” (páginas 151-218); y “El *Catulli Fragmentum*” (páginas 219-224). Las composiciones están encabezadas por el género en el que se encuadra el poema, con un amplio repertorio de estrofas: odas, sonetos, elegías, sátira, discurso, epístola, silva, epigramas, romances, seguidillas, cartas o traducciones de autores clásicos como Tibulo u Ossián, de todos ellos hace una clasificación que se corona con la edición latina del *Catulli fragmentum* y su traducción castellana realizada por Menéndez Pelayo. Sin la incorporación de este apéndice de textos no se entiende el apartado

teórico que ocupa la primera parte del estudio, motivo de satisfacción para el lector que tiene en sus manos fragmentos casi imposibles de conseguir en ediciones contemporáneas como la preparada por Jesús Cañas.

Por último, la “Bibliografía selecta” (páginas 225-232) se organiza entre “Ediciones” (páginas 227-220) y “Estudios” (páginas 229-232). Para ser un selección de repertorios bibliográficos, el lector advierte de la minuciosidad de referencias, amplitud de trabajos tanto en el tiempo como en la temática, así como un exhaustivo rastreo de fuentes primarias que abarcan desde el manuscrito de *Poesías* existente en La Sorbona de París, pasando por la copia manuscrita en papel de *A Cristo crucificado* del Fondo Morel-Fatio, el estudio y edición de Marcelino Menéndez Pelayo (1892-1896), hasta las más modernas aparecidas en Castalia (1975), Cátedra (1988) o la edición de Joaquín Álvarez Barrientos del *Fragmentum Petronii* en Espuelas de Plata (2007).

Debemos, en suma, felicitarnos por la aparición de este libro, tanto por las lecciones literarias que atesora, fruto del conocimiento profundo de la literatura española que posee el autor, como por la clara exposición con la que se desgranán los apartados que la componen, consecuencia del rigor científico con el que se muestran los estudios previos y las aportaciones propias. Pase, pues, el lector a los textos que acabamos de presentarles y juzgue por sí mismo las aportaciones de las que le hemos advertido.



<b>I. Artículos .....</b>	<b>8</b>
<b>1.- Espacios lingüísticos y culturales .....</b>	<b>9</b>
<i>Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera</i>	
Luisa Cotoner Cerdó. Universitat de Vic .....	10
<i>Ansiedad ante el aprendizaje de la lengua inglesa y El viaje del inglés de Carme Riera</i>	
Gemma Delicado. Universidad de Extremadura .....	29
<i>Los españoles y el inglés: Entrevista a Carme Riera. Conferencia en Catholic University of America, Washington, DC, febrero 2010</i>	
Gemma Delicado. Universidad de Extremadura .....	38
<b>2.- Espacios públicos y privados .....</b>	<b>43</b>
<i>Mirada al espacio interior en Temps d'una espera de Carme Riera</i>	
Magdalena Coll Carbonell. Edgewood College, Madison.....	44
<i>Personal Writing Goes Public: Social Commentary on Women's Lives in Carme Riera's Temps d'una espera</i>	
Novia Pagone. University of Chicago.....	59
<i>La identidad como reflejo en Joc de Miralls, de Carme Riera</i>	
Sergi Rivero-Navarro. Harvard University.....	73
<b>3.- Espacios históricos y personales .....</b>	<b>85</b>
<i>Poderes y Agencia: el resto es literatura</i>	
Kathleen Mc Nerney. West Virginia University.....	86
<i>De El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité a La meitat de l'ànima de Carme Riera: Notas sobre la memoria histórica en la novela contemporánea</i>	
Mario Santana. University of Chicago .....	97
<i>El (re)conocimiento de la madre en La mitad del alma</i>	
Sandra J. Schumm. Baker University .....	111

<b>II.- Reseñas Bibliográficas .....</b>	<b>125</b>
Pablo Romero Alegría [Diversidade lingüística e cultural no ensino de linguas]	126
Universidad de Zaragoza [Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura]....	132
José Soto Vázquez [La obra poética de José Marchena entre la teoría y la práctica] .....	135

